FELICIA GIURGIU

MOTIVE ȘI STRUCTURI POETICE

EDITURA FACLA

Redactor: ION ANGHEL
Tehnoredactor: IOAN I. IANCU
Coperta colecției : ZOLTÁN MOLNÁR

Bun de tipar : 21.04.1980. Apărut 1980
Coli tipar : 12,75.

Întreprinderea poligrafică „Banat"
Timișoara, Calea Aradului nr. 1
Comanda nr. 17

Scanned with OKEN Scanner

FELICIA GIURGIU

MOTIVE ŞI STRUCTURI POETICE

EDITURA FACLA
TIMIŞOARA, 1980

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Condiția poeziei în lume implică și prezența comentariilor asupra ei și, în primul rînd, a celor generalizatoare, efectuate din perspectiva unei teorii a genului. Încercarea de a surprinde dimensiunea existențială a poeticului poate însă ușor sfîrși într-un paradox, radiația esențelor sale tulburînd dreapta țărmurire de non-poetic.

Definită prin analogie cu artele (Horațiu : *ut pictura poesis,* Valéry : *poezia=dans*), raportată la proză (J. Cohen : *poezia=antiproză*), opusă glumei prin asentimentul pe care-l produce (C. Bousoño : *poezia și gluma=aversul și reversul aceleiași medalii, polii opuși ai unei sfere*), poezia a fost supusă și operației de descriere prin compararea cu stilul științei. S-au stabilit astfel cîteva deosebiri fundamentale între limbajul poetic și cel matematic, primul stăruind sub semnul particularului, al vrajei și al creației și fiind caracterizat prin ambiguitate infinită și structură muzicală, cel de al doilea stînd sub semnul generalului, al lucidității și al „rutinei", polisemia și muzicalitatea fiindu-i străine.

Resuscitînd puterile limbajului, poezia se situează într-un spațiu densificat de influxuri sonore și valorizat de imaginar. Principiul fundamental la care aderăm în cartea de față este acela potrivit căruia poezia, eveniment al limbajului dar și „artă a semnificării" (P. Guiraud) nu poate fi redusă doar la un sens sau la o formă, ea fiind însuși actul care le unește. Așa după cum se recunoaște astăzi, marile momente ale artei sînt ambivalente, semnificatul și semnificantul conducînd într-o mișcare fără sfîrșit unul spre celălalt. Sciziunea lor nu este decît o operație pur teoretică. Realitatea poetică infirmă ideea statutului privilegiat al unuia dintre cei doi termeni. Eșecul tentativelor de a ignora, evita sau expulza sensul (a cărui lucrare a fost asemuită acțiunii fascina-

Scanned with OKEN Scanner

torii exercitate de Meduză asupra celor care o contemplă) se însoțește de conștiința nobilității formei. Notațiile despre inspirația „lingvistică", despre predominanța — la începutul actului productiv — a unui ton insistent precedînd gîndul, novalisiana înțelegere a genialității drept conștiință ritmică, butada mallarméană potrivit căreia un sonet nu se face cu idei ci prin vorbe, au reinstaurat, în plan „teoretic", „drepturile" expresiei.

Consacrare — dar și consumare — înseamnă efortul poetului de a construi „un limbaj în interiorul altui limbaj" (Valéry). Deseori, în lirica modernă, actul poetizării înseamnă depersonalizare. „Începuse să lucreze în mine o poezie în legătură cu Zodia Cumpenei", mărturisise cîndva Blaga. „Eveniment nu în fapt ci în limbaj" (H. Friedrich) sau „obiect estetic" (J. Starobinski), poemul se propune și ca o complexă rețea de interrelații. „Încifrare tăcută" sau „arabesc" (Baudelaire, Mallarmé ; Claude-Edmonde Magny) sînt concepte prin care s-a încercat acoperirea figurilor și a tensiunilor abstracte oferite de poezie în ultimele ei straturi semantice. Prin pluralitatea semnificațiilor propuse, textul a fost definit și ca palimpsest. Dar poezia nu poate fi decît un palimpsest „contrariat", ale cărui straturi permit recompunerea, realcătuirea într-o lectură stilistică.

Structură finită dar și structurare dinamică divers modelată în regimuri interpretative diferite, poezia rămîne aceeași în orizontul spațial și temporal, devenind totuși alta mereu.

Experiment verbal sau stare incantatorie, limbaj „în stare născîndă" (Valéry) sau ek-stazie, „înmugurire și eflorescență a sevei la extremitatea ramurii lingvistice" (Guiraud) sau incantație, oricum ar fi produsă și receptată, poezia reprezintă o prelungire a ființei umane, prin imaginar și sensibilitate, dincolo de marginile ei. Dacă, așa cum s-a spus, gîndurile noastre aparțin tuturor, simțirea rămînînd domeniul individual al fiecăruia, prin comuniunea generoasă pe care o realizează într-un spațiu electrizat de energie poetică, scriitorii constituie o nobilă excepție.

Și poate că deplasarea spre poezie a aserțiunii shakespeariene prevestind primejdia virtuală conținută

într-un mediu afectiv incapabil de reverberaţie simpatetică la efluviile muzicii, nu reprezintă, cel puţin pentru iubitorii poeziei, o prea mare exagerare.

Aparţinînd celor mai adînci temeiuri ale personalităţii, stilul dezvăluie şi des-tăinuie, purtînd în sine semnele indiciale ale profunzimii (asemenea icebergurilor a căror suprafaţă lasă să bănuim imensul bloc scufundat, în formularea metaforică a lui Bousoño). *Cîtă poezie, atîta interpretare*. Afirmaţia implică ideea „riscului" transformării oricărui iubitor al poeziei într-un comentator al ei. Asumîndu-ne acest risc în încercarea de faţă, recunoaştem coeficientul de specific individual inerent oricărei întreprinderi de acest fel, fiindcă, potrivit spusei lui Dufrenne „nu sînt un om pentru care doi şi cu doi fac patru aşa cum sînt un om căruia îi place Debussy", sau Eminescu, am adăuga noi.

Operele selectate (opţiunile se explică şi prin mult comentata şi necesara *simpatie* faţă de text) sînt analizate din perspectiva stilisticii literare, perspectivă îmbogăţită cu sugestii ale altor direcţii de interpretare. Recunoaşterea primatului şi a independenţei textului faţă de orice demers analitic presupune şi încercarea de a evita acoperirea vocilor textului prin „glasul" metodelor, şi totodată impune legitimitatea unor unghiuri interpretative nu numai complementare ci chiar şi opuse.

O importanţă specială am acordat studierii aspectului lexical, perspectiva stilistică fiind operantă cît timp poezia se oferă cititorului drept o nouă situaţie verbală. În fiecare creaţie literară sînt încălcate hotarele semantice ale dicţionarelor, afirmă P. Guiraud. (Nu uz, ci abuz asupra limbajului ar fi, în această concepţie, arta scriitorului.) Considerînd orice creaţie drept un univers verbal autonom, Guiraud propunea reconstituirea limbajului ei prin metoda cîmpurilor stilistice, dicţionarul operei cuprinzînd sensurile specifice ale termenilor în codul stilistic al autorului, definibil prin abaterea sa în raport cu reţeaua de interrelaţii ale cuvintelor în limba comună. Cîmpul stilistic, în această accepţie, ar desemna ansamblul de valori primite de termenul care, odată „poeti-

Scanned with OKEN Scanner

zat", aduce „ecoul" valorii în toate contextele. (Riffaterre a respins această interpretare, subliniind dependența cuvîntului de structura în care apare, prin schimbarea acesteia modificîndu-se și valoarea termenului.)

În lexicul creației, un rol fundamental îl au termenii dominanți. Mărturii despre importanța identificării lor au fost aduse atît de scriitori cît și de lingviști. Astfel, Baudelaire a subliniat însemnătatea cuvintelor utilizate mai des într-o operă pentru intuirea sufletului unui poet sau cel puțin a principalei sale preocupări, iar Valéry aprecia rezonanța specială a termenilor recurenți, în producțiile spiritului, unicitatea fiind esențială. Studiind frecvența cuvintelor într-o serie de opere literare și constatînd că stilul unui text poate fi definit și numai din punct de vedere statistic, independent de realizările semantice ale cuvintelor, P. Guiraud conchidea, referindu-se la aspectul calitativ, că prin recurgerea la aceiași termeni, autorul acționează cel mai puternic asupra sensibilității cititorului și asupra limbii. St. Ullmann a denumit termenii dominanți *cuvinte-cheie*. Prin studierea lor s-ar crea posibilitatea îmbinării celor trei modalități de abordare a stilului — statistică, psihologică și funcțională.

Clasificarea materialului lexical pe fundamentul „marii trinități a arhetipurilor limbajului — substantiv, adjectiv, verb" (Jean-Pierre Richard) introduce, deseori, distincția între expresia durabilului, a aparenței vremelnice și a schimbării.

Prin relaționarea dinamică a cuvintelor într-o operă rezultă *tematizarea*, coordonată fundamentală a textului. Tematica personală ar rezulta din transformarea și combinarea universaliilor semantice ale literaturii (Todorov), din alegerea efectuată între posibilitățile oferite de tezaurul de subiecte și forme ce constituie bunul comun al tradiției și al culturii (Genette).

Lecturile stilistice din volum sînt efectuate prin „grila" unor motive poetice. Atît viziunea asupra lumii —*Weltanschauung-ul* poate conta drept motiv, cît și *sensorium-ul*, reacția sensibilă la lume, aprecia L. Spitzer, afirmînd că motivul și cuvîntul merg uneori paralel, din termenii preferați de autor deducîndu-se motivele sale preferate și invers. Tema este pentru Zumthor un centru de interes al operei creat în realitatea verbală de factorii expresivi numiți motive. St. Ullmann identifică tema cu

un simbol dor
structurale al
rare, corespor
temă, conside
rino, tema, mo
stanță individ
a motivului
Savin Bratu,
gang Kayser.

Cercetare
ideilor la niv
mersurile unc
drept studiu
tematică este
grupate în re
în sistemul o
critică a lui
dată și instru
aflăm în volu
fozelor critic

G. Antoi
ocupă de ans
un procedeu
analiză a ser
listica seman
o separare s
este posibilă
cantului de
rabili cu cele

Și chiar
șunarea și ri
încă de adep
putem afirm
nară") ea s-
menitoare pr

Numim
diază semnif
tează semne,

Scanned with OKEN Scanner

un simbol dominant și cu laitmotivul. Elemente funciare structurale ale creației, laitmotivele sînt dominante literare, corespondentele lor, în plan lexical, fiind cuvintele-temă, consideră H. Hatzfeld. În viziunea lui Adrian Marino, tema, motivul, forme calitativ identice, primesc substanță individuală, originală, de la creator. O considerare a motivului din perspectiva istoriei literare întîlnim la Savin Bratu, iar din aceea a *științei literaturii*, la Wolfgang Kayser.

Cercetarea tematică a fost privită atît ca analiză a ideilor la nivel de conținut (Guiraud apreciază astfel demersurile unor Bachelard, Poulet, Mauron, Richard) cît și drept studiu al structurii, deci al formei ideilor. Analiza tematică este o analiză structurală în care diferite teme, grupate în rețele își trag sensul din locul și funcția lor în sistemul operei, afirmă G. Genette, evaluînd operația critică a lui Jean-Pierre Richard. O prezentare aprofundată și instructivă a direcțiilor interpretative actuale o aflăm în volumul lui Romul Munteanu dedicat metamorfozelor criticii europene moderne.

G. Antoine a distins o *stilistică a formelor* (ce se ocupă de ansamblul mijloacelor de expresie sau doar de un procedeu „pertinent") și una a *temelor* (văzută ca analiză a semnificațiilor), iar P. Guiraud a deosebit *stilistica semantică*, de cea *onomasiologică*. Considerăm că o separare strictă a celor două aspecte în cercetare nu este posibilă, precum imposibilă e și separarea semnificantului de semnificat, în viziune saussureană, comparabili cu cele două fețe ale aceleiași file.

Și chiar dacă soluția unei punți aruncate între înversunarea și rigiditatea malurilor *„rivale"* este respinsă încă de adepții imperialismului formei sau al sensului, putem afirma că în existența ei (deja multi — „decenară") ea s-a revelat nu ca amenințare, ci drept ademenitoare promisiune.

Numim *motiv* nucleul poetic al cărui semnificant iradiază semnificații multiple și al cărui semnificat captează semne, forme, cuvinte, dispunîndu-le în *constelații*

Scanned with OKEN Scanner

stilistice în „volumul" operei. Motivul poate fi deci valorizat fie ca termen unic sau imagine individuală, deseori simbolică (în volum, motivul *izvorului, al copacului, al cupei, al grădinii* etc.), fie ca un complex stilistic în universul imaginar al poeziei (în volum, *nocturnul, marea, focul, creația*, de pildă), în cele două direcții ale cercetării : *semasiologică :* de la formă spre sensuri și *onomasiologică :* de la sens spre forme. Constelațiile stilistice reprezintă realizarea în mesaj a motivului („sintagma" motivului), ele putînd fi „paradigmatizate" în cîmpuri stilistice ce ar aparține codului poetic. (În creația lui Ion Pillat, de pildă, cele 157 de substantive grupate în cîteva cîmpuri stilistice aparțin *paradigmei* motivului marin, iar cele 1 330 de contexte în care aceste cuvinte apar în sens propriu sau metaforic realizează sintagma motivului, deci constelațiile sale stilistice). Utilizăm deci formula *cîmp stilistic* în altă accepție decît Guiraud, raportabilă la aceea de *cîmp semantic* în limbă (dacă acesta a fost însă considerat un tot structurat supraindividual, cîmpul stilistic este structurat individual, presupunînd operația de eliminare și adăugare față de primul.)

Din perspectiva sensului denotativ, motivele comentate de noi aparțin unor sfere diferite : *natură (apa : izvorul* la Eminescu, *marea* la Pillat, *focul* la Blaga, *aerul* la Philippide într-o poetică a elementelor ; *înflorirea* la Zaharia Stancu etc.), *cultură (meșteșug artistic : cupa de Murano* la Macedonski, *mitologie : mitul dedalic* la Voiculescu, *arta literară : creația* la Pillat), *afectivitate (dorul* la Eminescu, *iubirea* la Voiculescu).

Din substanța complexă a operelor analizate s-au impus, în special, motive ce emană unde ale dualității explicînd și exprimînd rătăcirea între extremele gîndirii, oscilarea între polii simțirii, simultaneitatea simbolizării antitetice, pendularea între convenție și experiment — tensiuni permanentizate prin nerezolvare sau soluționate fie prin armonizarea contrariilor, prin intuirea unei identități de profunzime, fie prin opțiunea pentru un termen și excluderea celuilalt, sau prin neutralizarea impulsurilor într-o nouă situație.

Capitolele lucrării cuprind motive ale aceluiași autor sau motive ale unor poeți diferiți într-un demers analitic vizînd fie o singură poezie sau o operă, fie două sau trei

Scanned with OKEN Scanner

texte surprinse „comparatistic", în divergența sau convergența lor — de suprafață și profunzime. Textul este privit uneori ca *structură* finită în dimensiunea verticală a straturilor sale (fonetic, lexico-gramatical, figurativ-imagistic), alteori, în desfășurarea orizontală a *structurării* sale.

Prin *structuri poetice* (accepția din titlu) înțelegem formele prestabilite, fixe ale unor specii literare, cum sînt sonetul și rondelul (multe ilustrări ale motivelor se fundamentează pe sonete, iar un capitol aparte este consacrat *structurii* speciei).

Revenirea asupra acelorași opere, din unghiuri înnoite (motive diferite, ipostaze comparatistice noi, diverse principii clasificatoare) se poate explica prin „răsucirea" creației în jurul „propriei axe", răsucire ce descoperă cititorului, în lecturi succesive, doar anumite zone, umbrindu-le pe celelalte și creînd „racursiuri de perspectivă", după cum consideră R. Ingarden, „dispunerea simultană și multilaterală" spre interpret neproducîndu-se niciodată (interpretările „se suportă", chiar opuse fiind — de pildă volumul *Scutul Minervei* de Ion Pillat mărturisește, explicit, o poetică „marmoreană", un sonet din volum, analizat comparativ, separat, conține implicit, o poetică „anti-marmoreană", decodarea fiind mai bogată în informație decît codajul ; totodată revenirile permit o structurare mobilă a volumului, prin posibilitatea „glisării" unor fragmente de la un capitol la altul).

Îngăduind intrarea în universul său pe multiple căi, parcurgerea a numeroase trasee în căutarea esenței profunde, refacerea, în diverse sensuri, a acelorași parcursuri, adîncirea spiralată, pe diferite nivele, spre nucleul tainic, în speranța atingerii centrului=sfîrșit de drum, eșuare a posibilităților în realizare, dar și sub amenințarea de a afla, în miezul rîvnit („răsturnînd" în absurd căutarea), răsfrînt în oglindă, doar propriul chip, *poezia* se revelează, uneori ca *labirint* (haos față de limbajul comun, dar cosmos cu proprii legități și tipare).

Dar unde oare, în ce fuior, doarme torsul unui nou fir al Ariadnei ?

Scanned with OKEN Scanner

TEXTE ȘI EDIȚII UTILIZATE

— Dimitrie Anghel, *Poezii și proză*, București, Editura Minerva, 1972
— Tudor Arghezi, *Scrieri*, I, *Versuri*, București, Editura pentru literatură, 1962.
— Ion Barbu, *Poezii*, București, Editura Albatros, 1970.
— Lucian Blaga, *Opere*, 1, 2, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1974.
— Mihai Codreanu, *Scrieri*, I, *Versuri originale*, București, Editura pentru literatură, 1968.
— Ștefan Aug. Doinaș, *Versuri*, București, Editura Eminescu, 1972.
— Victor Eftimiu, *701 sonete*, București, Editura pentru literatură, 1966.
— Mihai Eminescu, *Poezii*, București, Editura pentru literatură, 1963.
— Tudor George, *Sonetele aeriene*, I, București, Editura Cartea Românească, 1972 ; *Armura de sudoare*, II, București, Editura Albatros, 1972 ; *Bazarul cu măști*, III, București, Editura Eminescu, 1973.
— Nicolae Labiș, *Moartea căprioarei*, Poezii, București, Editura pentru literatură, 1964.
— Al. Macedonski, *Opere*, 1, 2, București, Editura pentru literatură, 1969.
— Adrian Maniu, *Cîntece tăcute*, București, Editura pentru literatură, 1965.
— Al. Philippide, *Visuri în vuietul vremii*, București, Editura pentru literatură, 1969.
— Ion Pillat, *Poezii*, I ,II, II, București, Fundația pentru literatură și artă, 1944.
— Zaharia Stancu, *Scrieri, Poezii*, 1, 2, București, Editura Minerva, 1972.
— Vasile Voiculescu, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1972.

În textul nostru, cifrele romane indică volumul, iar cele arabe pagina. În cazul versurilor „îngropate" în text nu este menționat și titlul poeziilor. Sublinierile ce apar în citatele din operele analizate ne aparțin.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE
ALE UNIVERSULUI IMAGINAR EMINESCIAN

Cosmos imaginar în expansiune prin viziunile, mereu înnoite ale comentatorilor, creaţia eminesciană îşi dezvăluie esenţele şi în fragmentarium-ul unor motive : *aparenţa, izvorul, aspiraţia thanatică*, surprinse în complexitatea unor tensiuni polare (*a fi — a părea, a fi — a deveni, a fi — a nu fi*).

Emanaţie a subiectivităţii poetului care transfigurează realitatea sau, dimpotrivă, rezultat al raţionamentului obiectiv prin care e denunţată opacizarea esenţei prin aparenţă, expresia imaginarului ivit dintr-o tensiune a reflectării *(îmi pare, se pare, parcă)* reprezintă o constantă stilistică a creaţiei eminesciene. Peste fiinţa realului se suprapune imaginea fanteziei într-o „dulce" înşelăciune ; în icoana lumii se deslușesc, cu amărăciunea decepţiei, contururile aparenţei. A fi şi a părea sînt galaxiile între care rătăceşte spiritul creator străbătut de dorul adevărului, dar şi de acela, mai adînc încă, al desăvîrşirii.

Poetul a afirmat, de nenumărate ori, atotputernicia lucrării imaginative („iar mintea ta cu partea ei cea nălucitoare / Nu încetează-n forme a plămădi, uşoare", 432), sub imperiul ei, visul prinzînd viaţă într-o trăire compensatorie. Astfel, farmecul nocturn înrîureşte sensibilitatea poetică, transpunînd-o într-o mirifică realitate „ireală" : „*Se pare* că-nvie a basmelor vremuri, / Căci lumea-i cuprinsă de-un dulce cutremur" (491) ; „Tot mai adînc domneşte tăcerea înţeleaptă — / *Se pare* cum că noaptea minunea şi-o aşteaptă" (552). Sub lumina selenară contururile devin incerte, permiţînd înălţările fanteziei. «Începe transfigurarea magică, realitate şi vis se

Scanned with OKEN Scanner

întrepătrund, cresc laolaltă, consubstanțial. Luna și visul sînt elemente corelative, stimulînd confuzia între medii. „Lumea devine vis, visul devine lume", afirma Novalis în *Heinrich von Ofterdingen*. La Eminescu totul este autoiluzionare (*pare, parcă*), dimensiunile normale amplificîndu-se, cele nemișcate devenind unduitoare. Natura nu mai e cea dintotdeauna, ci una eminescianizată» [1], precizează Constantin Ciopraga.

Numeroasele expresii ale aparenței, în sfera vizualității, sînt echivalente stilistice ale unor comparații (avem în vedere contextele în care apar termenii *a părea* și *parcă*) : „norii cei negri *par* sombre palate" (32) ; „Iar stejarii *par* o strajă de giganți" (127), „luna, ce roșă prin ele răsare, / Comoară aprinsă în noapte *se pare*" (485). Prin sugestia creării unui „dublu simetric", sustras realității substanțiale, motivul *oglindirii* se interferează cu acela al *părelniciei* : „Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză, / / De-argint deasupra apei și *se oglindează* / în fundul ei — astfel încît *se pare* / Că din aceeași rădăcină crește / O insulă în sus și una-n jos" (266) ; „Pe-oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, / Cît uitîndu-te în fluviu *pari* a te uita în cer" (297). Perspectivă a subiectivității în perceperea registrului senzorial al auditivului înseamnă fie ezitare în stabilirea realității unei senzații („Din codri singurateci, un corn *părea* că sună", 555), fie obsesie a interiorității culpabile („din tainiță adîncă *părea* c-aud un vaiet : / Deasupra ei Brigbelu, nălțînd făclia-n cer, / Îi zise : — O, iubito, din nou ți *se năzare*. Iar ea mereu ascultă : ș-aude *i se pare*", 559), fie „comentariu" al unei impresii („Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul — / *Se pare* că vrăjește și că-i auzi cuvîntul", 61).

Dacă nu rareori este surprinsă oscilația conștiinței între expresia realității și aceea a închipuirii într-o posibilă reversibilitate a trăirilor („Oare ochii ei o *mint* / Sau *aievea-i, adevăru-i*", 89 ; „*Visez*, ori e *aievea?* Tu ești *în adevăr?*", 574), de cele mai multe ori însă, țintă a chemărilor este visarea, invocată și prelungită într-o voluptate a suferinței atît de caracteristică afectivității eminesciene : „Ș-atuncea dinainte-mi prin ceață *parcă* treci" (93) ; „Și eu trec de-a lung de maluri / *Parc*-ascult și *parc*-

aştept" (63). Există un timp al imaginaţiei dar şi unul al confruntărilor reale. În expresivitatea nuanţată a prezenţei iubite poetul crede a discerne indicii ale unei simţiri-ecou, semne a căror realitate însă este aburită de părelnicie („Şi *parc*-ai vrea a-mi spune ceva ... apoi suspini", 93; „*Pare* că i-ar fi tot lene şi s-ar cere sărutată", 133; „Uimită *pari* şi *pari* a aştepta", 414; „Tu *pari* sau fericită sau *parc*-ai triumfat", 450; „*Părea* c-aşteaptă s-o cuprind în braţă", 499). Dar întreţeserile — de abur — ale părelniciei nu pot dezlega nicidecum „enigma" adoratei. Neaflînd calea măsurată a luciditătii, interzisă ei, imaginaţia va oscila între extreme în încercarea de a surprinde esenţa făpturii ei morale: „Tu *îmi pari* a fi un înger" (223); „Prea mult un înger *mi-ai părut*" (155); „Tu *îmi pari* ca o bacantă" (26); „Un demon tu *îmi pari*" (431).

Spre extreme va fi tîrîtă sensibilitatea şi în trăirea subiectivă a timpului. Sub imperiul afectivităţii, aceeaşi realitate poate conduce spre o polaritate a simţirii („Anii tăi *se par* ca clipe, / Clipe dulci *se par* ca veacuri" răsună cadenţata judecată a pădurii), acelaşi efect fiind provocat, uneori, de cauze opuse [2]. Astfel, atît iubirea cît şi spaţiul separator al indiferenţei creează impresia acumulării nelimitate a timpului: un veac *pare* a fi durat vraja, dar tot veacuri *parcă* s-au scurs „de atunci", de la „ruperea" ei. Desprinderea totală de simţirea trecutului culminează în abolirea identităţii eului, veacurile consemnînd trecerea într-o altă existenţă. Pe de altă parte, neîndestularea sau dezamăgirea, istovirea afectivă pot crea şi impresia subiectivă a comprimării sau a suprimării totale a timpului, senzaţia de gol existenţial („numai de nume *îmi pare* că exist", 573).

Dacă iubirea a dat preţ vieţii, ea însemnînd, într-o anumită etapă trecerea din imperiul aparenţelor în acela al autenticităţii („Dară toate *îmi părură*, sură, stearpă teorie. / N-aveam scop în astă lume, nici aveam ce să trăiesc / Pînă cînd ... blestăm momentul! ... pîn'ce-a fost să te-ntîlnesc", 634), tot ea va produce şi mişcarea spirituală inversă, în altă perioadă a existenţei, cînd, dezabuzat, recunoscînd semnele părelniciei în fiinţa sentimentului, poetul va scrie: „Şi-apoi ce-i amorul? Visu-i şi *părere* / Haina strălucită pusă pe durere" (201). „Marile pasiuni sînt pregătite prin visări profunde. Realitatea iubirii este mutilată prin detaşarea de irealitatea ei" [3],

Scanned with OKEN Scanner

va medita G. Bachelard în *Poetica reveriei*. Nu credem că este lipsită de semnificație afirmarea celei mai adînci decepții izvorîte din conștiința unei absurde irosiri de sine prin constatarea aparenței care domnește în lume, într-o formulare care, prin expresia condițională, lasă loc și posibilității erorii : „Și *dacă nu-i nimic decît părere* / Tot ce suspină inimei amor, / Istoria cu lungile ei ere / Un vis au fost amar-amăgitor, / Tot ce-aspirarăm, toat-acea putere /Care-am robit-o falnicului dor / Am cheltuit-o ca niște nebuni / Pe visuri, pe nimicuri, pe minciuni" (527).

Învins de vraja — atotstăpînitoare — a iubirii, poetul a străbătut un întreg parcurs al suferinței în presimțirea tragică a sfîrșitului, fiindcă, „stea fatală peste mări", iubita iradiase — din depărtări — doar lumina rece a unui destin potrivnic. În absența îmbrățișării cosmice a elementelor poetul citește zădărnicie :

Astfel domnești pe visu-mi și pe singurătate-mi,
Și miști în al meu suflet un océan de patemi.
Iar brațele-mi s-aruncă ca valurile mării.
— Ah, în deșert, nici nu pot ca să te dau uitării.
S-aruncă înspre cerul cel luminos, recad
Și mistuit de chinuri ca Tantalus în iad.
Dar în zadar ! căci astfel a fost voința sorții
Ca tu să-mi dai durerea și voluptatea morții
(*Gelozie*, 566).

Odată cu stabilirea adevărului cadru al comunicării, prin schimbarea ambianței cosmice cu decorul social, se modifică fundamental și registrul simțirii, durerea „dezmărginită" acceptată înainte ca împlinire prin recunoașterea superiorității idealului, a absolutului aspirației, fiind acum respinsă în numele inferiorității afective și neaderenței la sentiment a Dalilei.

Desfrunzind „a visurilor vară", înțelepciunea deschide poarta toamnei — anotimp al treziei și amărăciunii. Expresia dezamăgirii *(vis deșert și fără noimă, visări amare, visare-adînc omorîtoare, vis nebun, vis chimeric, himere, lungi iluzii, închipuiri deșarte, doruri nebune, doruri vane)* se însoțește ades cu motivul *ofilirii*, în contexte dezvoltînd conotații disforice. Între voința de a-și alunga visele, „flori cu veștejite și triste frumuseți", ră-

mînînd înfășurat în „mantia nepăsării" și tăcere și între nespusa părere de rău după suferința și cîntările apuse se consumă un semnificativ traseu al afectivității eminesciene.

Motivul visării se întîlnește frecvent cu metafora reflectării, „întîlnirea" marilor spații creînd iluzia reversibilității (uneori, prin intermediul unei imagini „prinse în oglindă") : marea devine cer iar cerul devine mare : „stele-n ceruri, stele-n valuri" (173) ; „Luna-n ocean albastru scaldă corpul ei de aur" (314). Sub specia aparenței i se arătase Cătălinei Hyperion („*Părea* un tînăr voevod cu păr de aur moale" ; „Pe negre vițele-i de păr / Coroana-i arde *pare*") a cărui strălucire a atins-o răsfrîntă de oglindă : „Și din *oglindă* luminiș pe trupu-i se revarsă" (139) ; „Ea îl privea cu un surîs / El tremura-n *oglindă*" (139) [4]. Și poate că expresia deciziei finale, implicînd conștiința esenței iluzorii a închipuirilor iubirii cuprinde și sugestia refuzului amăgirii — ca oglindire, prin imaginea : „Dar nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul" (153).

Altădată alteritatea este denunțată ca amăgitoare aparență a unei esențialități profunde caracterizate prin identitate (concepție redată prin formula sanscrită *ta twam asi* = tu ești aceea ; dacă imaginea în oglindă însamna *același* dar totuși *altul*, acum *altul*, înseamnă *același*).

Înrudit cu *parcă*, *poate* redă expresia îndoielii, a ezitării, deschizînd posibilitatea mai multor traiecte ale gîndirii („*Poate* de mult s-a stins în drum", 189 ; „Prea ne pierdusem tu și eu / În al ei farmec *poate*", 155 ; „*Poate*-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice", 134 etc.) [5].

Recunoașterea limitelor rațiunii în eșecul încercării de comprehensiune totală a absolutului existenței („La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură- / Înzădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură", 327) se însoțește de simțirea capacității pierdute de a înțelege „limba" pămîntului :

> În van Titanul mort, ce ne-a născut
> Binele ni-l voiește ; înzădar
> Cearcă-a vorbi cu noi în cugetări
> Strălucitoare, varii, -mbălsămate.

În flori, în rîuri, în glasul naturii
Ce-i glasul lui, consilii vrea a ne da,
În van

(*Demonism*, 262) [6].

Și ultimul liman — cel al artei — este inundat de apele tulbur-învolburate ale scepticismului. Preocupat de problema genezei și extincției universale și afirmînd că „lumea asta toată e o clipă suspendată", Eminescu înalță problemele umane la dimensiune cosmică (după ce le exprimase și la scară socială : „Știu c-a mea liră d-a surda o să bată", 19 ; „În darn răsună vocea-mi de eco repetită", 21), reducînd astfel la nimic — în fața eternității — pretențiile nemuririi :

Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemurirei,
E o picătură-n vinul poeziei ș-a gîndirei,
Dar o picătură numai. Decît altele, ce mor,
Ele țin mai mult. Umane, vor pieri și ele toate,
Înzădar le scrii în piatră și le crezi eternizate
Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător

(*Memento mori*, 327).

Pustiit de credințe și idealuri, în absurdă căutare de sine, poetul nu se mai recunoaște în „povestea" vieții lui. Inconsistența trecutului, imposibilitatea identificării eului, înstrăinarea se ridică — ziduri — în fața încercării de regăsire. Paradoxalul remediu al vindecării tot visul va fi, chemarea somnolară a poetului îndurerat îndreptîndu-se spre Kama, „fiul cerului albastru ș-al iluziei deșerte". Și cît de atingător — prin adevărul său — este acest „autoportret" moral ce respiră o copleșitoare tristețe topită însă în revolta împotriva statorniciei întru amăgire :

Ce suflet trist și făr'de rost
Și din ce lut inert,
Că dup-atîtea amăgiri,
Mai speră în deșert ?

(*Ce suflet trist*, 540).

Este aceasta o largă deschidere spre lumină. Fiindcă e suficient uneori un singur colț al speranței — ca icoana unicei stele pe întinderea întunecată a mării —

pentru a face să înflorească pe valuri imensitatea semănăturilor cereşti.

Considerînd fără-de-rostul vieţii drept eşecul suprem („cînd mori să vezi că-n lume vieţuit-ai în zadar : / O astfel de moarte-i iadul", 446), poetul afirmă mereu necesitatea *valorizării* existenţei :

> O, eu nu cer norocul, dar cer să mă înveţi
> Ca viaţa-mi preţ să aibă şi moartea-mi s-aibă preţ
>
> (*Mureşanu*, 460) [7].

Iar preţul ei l-a aflat, poate, în încordarea spirituală spre absolutul unui ideal, în tensiunea, niciodată rezolvată, către desăvîrşire („Şi tot ce faci nu-ţi iese-ntreg / Sfărmată sub daltă cade marmura curată"), cu asumarea lucidă a nerealizării dar şi a conştiinţei că în aspiraţie — şi nu în împlinire — stă fericirea („Nu împlinirea cea aievea a celor ce doreşti în lume, / Numai dorinţa după [ceva] e tot ce-i dulce pe pămînt", 613).

Este aceasta o recunoaştere care repune Visul — cu iradiaţiile-i malefice dar şi binefăcătoare totodată în centrul universului imaginar. Cel care — înaintea lui Blaga — suferise „de prea mult suflet" a ales, astfel, definitiv, nu calea „asprei nepăsări", ci arderea — otrăvitor-mistuitoare — pe rugul înalt al simţirii.

Între multiplele impulsuri şi aspiraţii care exprimate, înalţă aspectele universului imaginar, alcătuind cercul desăvîrşirii eminesciene, de multe ori a învins vocaţia neptunică. Reprezentare vizual-auditivă, element al cadrului natural sau presimţire a cosmosului, imagine şi simbol, spaţiul acvatic a constituit una din obsesiile fundamentale ale fanteziei creatoare. Sclipirea nocturnă a stelelor pe nemărginirea tălăzuitoare a mării sau pe oglinda liniştită a apelor, scînteierea legănată, sub soare, a lacului, „strălucirea" izvoarelor ascunse în umbră de pădure — sînt imagini obişnuite ale creaţiei. Din mare s-a întrupat suava frumuseţe a Luceafărului, în „unda fermecată" a lacului „apa-n cercuri" înfiripează chipul dorit. Aşa după cum arăta Constantin Ciopraga „Pe lîngă mitologia astrală, utilizare largă are în gîndirea

poetului o mitologie acvatică sugerînd simbolic mișcarea vieții. Poezia însăși, mod de comunicare cu dialectică proprie, are de nenumărate ori fluența murmurătoare a izvoarelor. Precum *dorul*, precum *norocul* sau *jalea*, termeni exprimînd un orizont spiritual specific, precum *luna* sau *codrul* chemîndu-se reciproc, *izvorul* la rîndu-i este un cuvînt-sumă, unul dintre acelea cu care poetul aspiră să atingă imaginar însăși esența universului, să perceapă în spirit mișcarea intimă a materiei" [8]. *Apa* reprezintă în sistemul bachelardian al elementelor, prin complexitatea sensurilor posibile, realitatea poetică completă [9].

Atent la glasul universului, de la „dulcea muzică a sferelor" și pînă la „al trestiilor sunet", poetul a deslușit în ampla sonoritate silvestră („cîntarea în cadență a frunzelor ce freme", 8 ; „concertul ce-l întoană al păsărilor cor", 8 ; „mîndra glăsuire a pădurii de argint", 72 ; „glasul vechilor păduri", 172) și graiul distinct al izvoarelor : „Isvoară vii murmură și saltă de sub piatră" (77) ; „Și isvoare spun povești" (85) ; „De ce dorești singurătate / Și glasul tainic de isvor" (185).

Nu rareori, pot fi întîlnite în creația eminesciană metafore prin care derularea, în timp, a existenței, este asemuită, explicit sau implicit, cursului unei ape, reluîndu-se și potențîndu-se, astfel, valențele expresive — și cognitive — ale unei vechi imagini a poeziei : „Viața mea curge uitînd isvorul" (22). Pe de altă parte, în sistemul artistic eminescian, este reperabil și sensul invers, al umanizării apelor prin atribuirea de afecte : „isvoare *plîng* în vale" (46) ; „Doar isvoarele *suspină*" (170) ; „valurile de isvor n-au încetat *să plîngă*" (155).

La confluența acestor direcții se situează sonetul-metaforă *Coborîrea apelor* [10] :

Din munți bătrîni și din păduri mărețe,
Se nasc isvoare, ropotind se plimbă,
Deprind pe rînd oceanica lor limbă
Și sunt în codri pustnici cîntărețe.

Spărgînd prin stînce albia lor strîmbă
Se legăn line și fac valuri creț.
În drumul lor ia firea mii de fețe —
Aceleași sunt deși mereu se schimbă.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cu adîncul apei s-adînceşte
În glasul lor a sunetului scară.
Devine tristă rînduri-rînduri creşte

Păn'ce urnindu-se în marea amară
— Ca fluviu mîndru, ce-ostenit mugeşte —
Al tinereţei dulce glas de mult uitară (416).

Gîndul, călătorind cu unda, surprinde traiectul unei deveniri — proiecţie, în natură, a destinului uman [11]. Direcţia descendentă a drumului, *coborîrea apelor* [12] semnifică ireversibilitatea, imposibilitatea întoarcerii, apropierea, cu fiecare zi, de sfîrşit.

„Traseul" sonor al undelor exprimă, prin diferitele sale faze, o treptată evoluţie şi un brusc declin : sunetele încă „nearticulate" ale izvorului : *„ropotind* [13] se plimbă" ; dobîndirea capacităţii de a comunica : *„Deprind* pe rînd *oceanica lor limbă"* ; „consacrarea" prin cîntec : „Şi sunt în codri pustnici *cîntăreţe"* ; lărgirea registrului sonor : „s-adînceşte / În glasul lor *a sunetului scară"* ; amplificarea sonică progresivă : „rînduri-rînduri *creşte"* ; pierderea posibilităţii expresiv-comunicative : „fluviu mîndru, ce-ostenit *mugeşte"* ; uitare a vocii trecutului : *„Al tinereţii dulce glas* de mult uitară".

Cea mai interesantă metaforă în cadrul constelaţiei stilistice a motivului aparţine sonetului discutat :

Deprind pe rînd *oceanica lor limbă.*

Realităţi opuse, *oceanul* şi *izvorul* se întîlnesc în această metaforă sugerîndu-se, în acest fel, unitatea — de profunzime — a contrariilor, în dialectica neîntreruptă a firii. Prin *limba sa oceanică, izvorul,* simbol al curgerii neîncetate şi al schimbării (chiar dacă, uneori, aparente), deci al vieţii, îşi mărturiseşte afinitatea — de esenţă [14] — cu statornicia şi permanenţa oceanului [15], spaţiu enigmatic al morţii, existenţa şi non-existenţa implicîndu-se, astfel, reciproc, în circuitul cosmic al materiei („Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte", 150). Unitatea contrariilor se realizează şi în cadrul fiecăreia dintre aceste două realităţi : *izvorul* — mişcătoare undă coborînd din înălţimi terestre spre oceanul-moarte care-i îneacă fiinţa şi dorul, dar şi matcă statornică şi permanenţă ; iar *marea* — veşnică imensitate

statică dar și vremelnică și nestatornică tălăzuire, zadarnic năzuind spre înalta depărtare astrală.

Odată găsit cuvîntul „adevărat", poetul nu a mai renunțat la el. Edificatoare, în această privință, este păstrarea determinantului *oceanic* în diferitele variante ale redactării : Deprind copile *oceanica lor limbă" ; „Deprind* sfădind [16] *oceanica lor limbă" ; „Deprind* pe rînd *oceanica lor limbă"*. Avînd un înalt grad de abstractitate și individualitate, determinările *oceanică* (limbă) și (mare) *amară* se opun țesăturii ornant-generalizatoare a epitetelor din sonet : munți *bătrîni*, păduri *mărețe*, codri *pustnici*, fluviu *mîndru*, valuri *creț*e.

Datorită virtuților sugestive ale imaginii izvorului, Eminescu a apelat des la această reprezentare în exprimarea unor viziuni filosofice diferite [17] : *totul trece* (viziune heracliteană) : „Tot *alte* unde-i sună aceluiași pîrău" (108) ; *totul stă* (viziune eleată) : „*Se pare* cum că *alte* valuri / Cobor mereu pe-același vad, / Se pare cum că-i altă toamnă / Ci-n veci aceleași frunze cad" (168). Pe fundamentul paradoxalei unități a contrariilor simbolizate de rîu s-a înălțat complexitatea următoarei metafore : „Căci a voastre vieți cu toate sunt *ca undele ce curg*, / Vecinic este numai rîul ; rîul este Demiurg" (130). Contrariilor le stă bine împreună, rostise odinioară Heraclit, din cele diferite se naște cea mai frumoasă armonie. Simbolica apei realizează astfel armonizarea lui *a fi* cu *a deveni*. Apa dulce — adevărată apă mitică, metamorfozînd fără încetare substanța ființei, reprezintă pentru imaginația bachelardiană un destin esențial, realizat sub semnul heracliteismului. Pentru Eminescu, apa ființează devenind și devine fiind. „Întreaga lume" a poetului se constituie, „din imagine în imagine", prin „*gîndirea poetică* a Elementelor" [18], afirmă Eugen Todoran. Așadar, izvoarele „aceleași sunt deși mereu se schimbă". Eternă, materia rămîne aceeași, într-un etern prezent [19]. În legătură cu ideea dominației universale a unui „astăzi" — fundal al trecerii, s-ar putea explica timpul verbelor din sonet (cu excepția ultimului predicat — *uitară*) : *se nasc, se plimbă, deprind, sunt, se legăn, ia, sunt, se schimbă, s-adîncește, devine, crește, mugește.*

A doua metaforă fundamentală a sonetului, cuprinzînd o apreciere valorică asupra cîntecului din trecut, este conținută în ultimul vers :

Al tinereții *dulce glas* de mult uitară.

În universul eminescian, *dulcele cînt* al izvoarelor farmecă auzul cu puteri magice :

În mijloc de codru-ajunse
Lîngă teiul nalt și vechi
Und-isvorul cel în vrajă
Sună *dulce* în urechi ;

— — — — — — — — — — —

Numai murmurul *cel dulce*
Din isvorul fermecat
Asurzește melancolic
A lor suflet îmbătat

(*Făt-Frumos din tei*, 57).

Epitet dominant în creație, *dulce* înlocuiește determinantele *glasului* din redactările anterioare : „*Trecutul* glas cu totul și-l uitară ; „*Duiosul* murmur de demult uitară" ; „Al tinereței *blîndul* glas de mult uitară" ; „Al tinereții *dulce* glas de mult uitară".

Grăitoare este inserarea unei metafore asemănătoare, peste ani, într-un context în care regretul pierdutei tinereți, „crepusculul" duratei personale, este exprimat direct :

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i *gura dulce-a* altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea ... mă-ntunec

(*Trecut-au anii*, 166).

Așadar, soartă a omenirii, dar și destin individual, în această *coborîre a apelor*, ireversibilă trecere dar și temporală devenire sub semnul cîntării. Curgînd între două abisuri, existența s-a smuls neantului neființei prin „prețul" ei („și înveți cum viața preț să aibă și cum moartea s-aibă preț", 133) — „dulcele" cînt intonat.

De aceea, tragic răsună presimțirea pierderii capacității creatoare, durerea propriului cîntec, rămas neterminat :

Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate *cum în nopți isvorul sare*.
P-ici, pe colo, mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai și eu odată.

Altfel șuieră, și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultoase și sălbatece pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
Ah! Organele-s sfărmate și maestrul e nebun
(*Scrisoarea IV*, 131).

Înainte de a intra însă în *marea tăcere*, poetul va înălța chemarea — pură și gravă — a *ultimului său dor*.

Oscilînd, în tablouri fantastice, între viziunea începutului și sfîrșitului universal, Eminescu a dat glas simțămîntului vremelniciei cosmice.

Sentimentul limitelor l-a stăpînit, cu puterea unei obsesii, și în cazul propriei existențe. Depășirea imaginară a ultimului prag, transformarea fatalității în aspirație, are loc în *Mai am un singur dor*. În ea, este exprimată, în tonalitate specific eminesciană, atitudinea marelui elegiac în fața vremelniciei umane. Semnificația poeziei se lasă descifrată începînd deja cu titlul [20].

Total și definitiv contrariate de realitate, aspirațiile poetului (în plan social, spiritual, sentimental) se sting, lăsîndu-i în suflet — trează — singura năzuință care nu mai putea suferi nici o contrazicere: *dorul de moarte*. Cel care a trăit sentimentul dorului ca nimeni altul, în multiplele sale ipostaze, și — tot ca nimeni altul — i-a dat glas, nu a putut renunța la certitudinea măcar a unei împliniri, chiar dacă ea se înfăptuiește în această supremă și tragică formă. Atins de suflarea înghețată a neîmplinirii, „dulcele vis" s-a spulberat, destrămînd odată cu ființa-i de vrajă și putința amăgirii de sine. Profund decepționat, obosit de zbuciumul existenței, părăsit pînă și de simțirea durerii, poetul aspiră spre neantul și eternitatea neființei.

Pentru sensibilitatea eminesciană înclinată spre trăirea acută a extremelor, cu mari izbucniri temperamentale, oscilînd între răzvrătire și resemnare, adorație și hulire, îngenunchere și blestem („Puteam numiri defăimătoare / În gîndul meu să-ți iscodesc, / Și te uram cunversunare, / Te blestemam, căci te iubesc", 175), pustii-

Scanned with OKEN Scanner

rea de visuri însemna o înfrîngere mai cumplită decît aceea biologică. Dacă ura însăşi era încă semnul unei simţiri vii şi treze, o manifestare activă a afectivităţii zbuciumate a aceluia care a închipuit, ades, şi gestul de prosternare în faţa făpturii de basm a idolului său, în schimb, atingerea ţărmului indiferenţei este tragică pentru creator. De aceea, el nu doreşte să supravieţuiască biologic, dorurilor sale, morţii sale întru creaţie.

Spre deosebire de *Melancolie*, unde atenţia poetului era concentrată asupra spectacolului interior al năruirii credinţelor şi al înstrăinării de sine, în *Mai am un singur dor*, privirea sa se îndreaptă spre lumina universului exterior în care-i va fi absorbită alcătuirea.

La răspîntia elementelor, în „inima" lumii doreşte poetul să-şi încheie pribegia. Viziunii crud-realiste a propriei înmormîntări, imaginate în *Scrisoarea I*:

Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare,
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te aşteaptă

(114)

i se opune voinţa de respingere a convenţiei:

Nu-mi trebuie flamuri,
Nu voi sicriu bogat,
Ci-mi împletiţi un pat
Din tinere ramuri.

Dorinţa „Şi nime-n urma mea / Nu-mi plîngă la creştet" urmează, contrazicînd-o, celei rostite, cu ani în urmă, în poezia *O, mamă*:

Cînd voi muri, iubito, la creştet să nu-mi plîngi,
Din teiul sfînt şi dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi

(110).

Opţiunea pentru natură înseamnă şi opţiune pentru adevăr.

De o severă frumuseţe i se dezvăluie poetului peisajul naturii esenţializate — imens mausoleu al trupului său neînsufleţit. Recunoaştem, în aspectele evocate, ima-

gini fundamentale ale cosmosului liric eminescian, motive poetice esențiale : *marea, codrul, izvoarele, teiul, bradul, vîntul, cerul, luna, luceferii.* Prin sensurile lor simbolice ele exprimă (ca și metafora *limba oceanică a isvoarelor)* identitatea profundă a contrariilor, în dialectica universală : statornicie și schimbare (mereu același codru, izvor — tot alte frunze, unde) ; veșnicie și trecere (mereu aceeași lumină — tot alte arderi : „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare", 150) ; zădărnicie și rost (zbuciumul și cîntecul vîntului și al mării).

Pătrunderea de ideea că numai într-un cadru statornic este percepută schimbarea, că numai prin trecere ființează veșnicia și că în zădărnicie apare rostul, înseamnă înseninare a gîndirii preocupate de propria extincție prin relevarea corelației fundamentale viață — moarte („Chiar moartea însăși e-o părere și un visternic de vieți", 169).

Martor și protector al iubirii pămîntești a tinerilor, teiul în floare devine sacrul tei — veghe a mormîntului ; „foaia veștedă", blîndă presimțire a morții — o componentă a frunzișului sunător al toamnei care-i deplînge sfîrșitul, iar troienirea florilor — troienire a aducerilor aminte.

Lipsit „de-atunci înainte" de putința comunicării, poetul este obsedat de vocea — fără de moarte — a universului : „Doar toamna *glas să dea* / Frunzișului veșted". Străbate însă, printre rînduri, regretul cîntecului său întrerupt :

Va geme de patemi
Al mării aspru cînt . . .
Ci eu voi fi pămînt
În singurătate-mi.

Pămînt = țărînă lipsită de simțire, dar și *pămînt = astru* prin care se realizează intrarea în circuitul universal al materiei, restabilirea modalităților cosmice de comunicare :

Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zîmbească iar.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în alte poezii, moartea însemna *întunecare, îngheț* („Din ce în ce mai singur *mă-ntunec și îngheț*", 98), *stingere, dispariție* („Și-n *stingerea* eternă *dispar* fără de urmă", 100), acum ea este închipuită ca somn în mijlocul naturii („Să-mi fie somnul lin").

Strigătului îndurerat în fața trupului neînsuflețit al iubitei, cumplitei deznădejdi *(Mortua est)*, i-a luat locul melancolia senină, tristețea — lipsită de crispare — a celui care înțelege și acceptă („Și pe toți ce-n astă lume sînt supuși puterii sorții, / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții", 115), gravitatea solemnă a aceluia care a învățat să moară („Nu credeam să-nvăț / A muri vreodată", 165).

Contopirea cu natura nu s-a înfăptuit încă. Sub „steaua singurătății" rămîn mormîntul și veșnicia lui Hyperion :

Ci eu voi fi pămînt,
În singurătate-mi.

Și dacă nici ultimul dor nu i-a fost împlinit (doar bustu-i veghează la țărmul mării), El ne-a rămas, la răspîntia elementelor, în „inima" universului Său.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA
ÎNTRE DESTRĂMARE ŞI ÎMPLINIRE

Ipostază românească a existenţei, dorul este, în viziune blagiană, aspiraţie trans-orizontică, permanentă tensiune spre ceva. Sub cupola dorului, omul, fiinţă metaforizantă, îşi împlineşte destinul ca demiurgie creatoare, opera, „precipitat metaforic", exprimînd „amfibismul" conştiinţei existînd în zariştile lumii. Limbajul poetic este, în cea mai intimă esenţă a sa, metaforic (chiar fără apariţia vreunui „nod" figurat), el fiind nu numai expresiv ci şi revelator. Distincţia operată între cele două categorii de metafore — plasticizante „avînd rolul de a reda cît mai mult carnaţia concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puţin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime" [1] şi metafore revelatorii „sporind semnificaţia faptelor înşile la care se referă" [2] este utilă în înţelegerea creaţiei ca simili-lume, cosmoid. Sarcina „mitică" a cuvintelor, consideră poetul, este susţinută de structura lor sensibilă, de articulaţia şi ritmul lor, de substanţa sonoră, într-un ansamblu revelator. Învoaltă „înflorire" a metaforicului, mitul (semnificativ sau trans-semnificativ) este considerat a fi nu numai produs colectiv, arhetipal, ci şi plăsmuire individuală, în apoteoza existenţială a creaţiei.

Dualitatea este un concept fundamental al poetului care afla valoarea nu în structura unică sau în elementul pur, ci în dozajul polar şi în tensiunea extremelor. Solicitată de impulsuri contrarii, prinsă „la cumpăna apelor", între versante opuse, sensibilitatea poetică oscilează — într-o mişcare de destin — între reuşită şi eşec în descifrarea textului lumii, între simţirea destrămării şi speranţa împlinirii, între trăirea plenară şi presentimentul sfîrşitului, culminînd în obsesia cenuşii.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea ca „text". Nostalgia lecturii. Cuvintele viață („mume sub glii îți iau în primire cuvintele", I 388) sau cuvîntul-mormînt („Domniță, cuvintele noastre-s morminte", I 350), semnificația fără cuvînt („Ne suntem dar pentru dar / Și nu ne mai spunem nicicum", II 320), sau sonorul semnificativ („Cu sunet de soartă lovește în poartă", I 357), tăcerea grăitoare („splendori pe care tăcînd le preamăresc", II 388) sau limbajul naturii („Glas dau ceții, patimii, / cu frunza lor paltinii", II 20) și *semnele* transformă universul, existența într-un text care însă doar cu intermitențe poate fi descifrat.

Elementele cosmosului și energiile vitale sînt receptate „livresc", din perspectiva unei mitologii colective și personale, datele realului fiind apropriate — în formele și structurile cunoscute ale literarului — de către poetul plăsmuitor de mituri și preocupat încă din adolescență de problema „existenței creatoare": sub arcuirea *poveștii de sus*, sub *ceruri de gînd*, pe *prund de poveste* parcurgem un drum la capătul căruia ne așteaptă nu moartea ci *altă poveste*; de aur e *povestea* iubitei a cărei frumusețe întreține nestinsă, în ritualul *răsfoirii filelor* ei, vraja basmului, *poezia* e frumusețea ei, *poiein* al Naturii — suferință pentru orice alcătuitor de versuri; inima este o *carte* care arde în mijlocul Patriei; fabulă „verde și caldă" în care cresc *basme vegetale* este natura. Prin cultură, *natura naturantă* a devenit *natură naturată*.

În efortul de interpretare a ființei lumii în operă, creatorul supus pustiirii și destrămării prin cîntec („Unde un cîntec este, e și pierdere, / zeiască, dulce pierdere de sine", II 105), devine conștiința de sine poetică a naturii, privirea pe care aceasta și-o îndreaptă asupră-și într-o narcisică dorință, promisiunea de eternitate făcută temporalizării umane prin experiența orfică. (Blaga respingea teoria potrivit căreia prin operația de creare s-ar dobîndi un echilibru, susținînd, dimpotrivă, ipoteza primejdiei biologice reprezentate pentru scriitor de tensionarea creației.)

Imposibilitatea accederii la înțelegerea universală este explicată prin pierderea unor capacități interpretative primare, a unor vechi priceperi, *runicul* [3] devenind

o modalitate de simbolizare a ocultației sensului în plan existențial. Cosmosul a devenit Logos, dar Logos înfrînt de vicleșugurile lui Cronos. Semnificația ascunsă, uitată a lucrurilor, le transformă pentru privirea cercetătoare în rune : „Rune, pretutindeni rune, / Cine vă-nseamnă, cine vă pune" (I 262), cheia pierdută a semnelor transformînd orice încercare de înțelegere în efort zadarnic. Semnătura pe care fiecare obiect o poartă cu sine este și pecetea unui primordial gest de semnificare. Scrieri uitate vădește natura : ieroglife zugrăvesc în zborul lor cocorii ; pasăre funerară, corbul scrie în zăpadă, pentru cei care spre deosebire de oameni n-au uitat să citească, „nou testament" sau „veste cerească" ; lăstunul, prin zborul său iscălește peisajul, iar uliul tîlcuiește rotire de soartă. Destinul cosmic, destinul individual se sustrag încercărilor de comprehensiune, practicile divinatorii (ornitomanția, chiromanția — linia galaxiei săpată într-o imensă palmă, linia vieții ce șerpuiește printre flori și morminte) fiind zădărnicite de atributul runic, hieroglific al semnelor.

Hărțuit de ispita înțelegerii totale care nu l-a cruțat niciodată, poetul rămîne aplecat asupra „tainelor lumii", asumîndu-și lucid riscul formulării ultimelor, celor mai adînci întrebări, la care realitatea nu răspunde decît prin ecoul lor, cu conștiința vanității efortului dar și a sublimității încercării sale, în dialectica cunoașterii, starea „de mirare" fiind primă condiție și impuls primar. Înspăimîntat de „enigme moarte", cu vorbele secate, sugrumate, stinse, creatorul, „enigmă-n cuvînt, taină în taină", alege alternativa tăcerii. „Rană a tăcerii", cuvîntul se află într-un raport dialectic cu necuvîntul care descoperă — el, nerostitul, fărădemarginile făpturii, suprema limbă fiind cea în care taci. Un adevărat cult al tăcerii, asemănător celui din vechime, mărturisește următorul aforism : „Cea mai importantă operă spirituală a mea este tăcerea pe care am pus-o și am închis-o în toate operele mele poetice și filosofice" [4].

Căutate, iscodite, văzute și *auzite*, semnele sînt uneori și *tălmăcite*, dar semnificația lor nu atinge planul comunicării interpersonale, ci rămîne în faza de limbaj interior, gînd : „Mut tălmăcești toate semnele"

Scanned with OKEN Scanner

(I 315). Venite din depărtare, situate în zare, semnele amînă sau îndeamnă și îndrumă, au rost de destin :

Simți zi și noapte că ești.
Totuși, cîndva, la un semn, într-un fel adînc
toate le părăsești,
cu fața în sus, cu pleoapele-nchise — le părăsești —
poate că fără cuvînt numindu-le încă, le părăsești.
(Cetăți, arhipelaguri, oceane, II 267).

Obsesia tîlcului, a noimei populează ființa deschisă spre semnificația suavă, solară, sibilină a lucrurilor. Statutul ontic al obiectelor sporește cu dimensiunea semnificativă prin comuniune afectivă și nu prin cuvînt :

Iubito-mbogățește-ți cîntărețul,
mută-mi cu mîna ta în suflet lacul,
Și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei muți,
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gînd.
Solar e tîlcul ce tu știi oricînd
atîtor lucruri să-mprumuți.
(Vara sfîntului Mihai, II 247).

Limbajul văzutelor este perceput de cel concentrat și deschis infinitului. Citind textul lumii, el se oferă, la rîndul său ca o carte lecturii, eșecul mutualității comprehensive situîndu-se în lipsa de inițiere în actul semnificării a factorului exterior, doar gestul semnificant rămînînd :

Pe spate întins,
mă-nduplec cuvîntul celor văzute s-ascult.
Mă deschid cerului
de-aici și pînă departe.
Orice gînd, altul, mă ocolește.
Numai un vînt care nu citește,
numai vîntul mă răsfoiește
ca pe o carte.
(Vară în jurul cetății, II 70).

„Textul" uman poate fi însă și integral „receptat". Ca în pînzele lui Țuculescu, ochii lumii pîndesc de pretutindeni : iezerul netulburat din pîlnia muntelui ca și

Scanned with OKEN Scanner

fîntîna magică care arată soarta. Potrivit reflecției lui Bachelard, „adevăratul ochi al pămîntului este apa" [5] sau, într-o formulare generalizantă, „tot ceea ce strălucește, vede" [6]. Chiar „fără ochi", purtătoarele de tîlcuri privesc în lume iscodind „viața și patima". Împresurînd, împrejmuind cît țin hotarele, ghicind împlinirea, ele sînt „atotștiutoarele".

Mărind zona neînțelesului prin înțelegere, lărgind frontierele non-scrutabilului prin scrutare, tîlcul — adaos de lumină la caratele amiezii se dovedește, paradoxal, a fi doar *spor enigmatic*. Neîmplinirea noimei, curmarea — la jumătate, a legendei, provoacă simțirea dureros-paroxistică a limitelor semnificației la care accede poetul. Doar ca părere se înfiripă uneori sensul — cuvînt întruchipat într-un cerc de unde ce se destramă înaintea lecturii. Absența semnului înseamnă totodată și suprimare a capacității intuitive, a cunoașterii dincolo de simțuri și rațiune : „Unde dormi astăzi — nu știu. Nici un cîntec / nu te găsește. Nici un semn nu străbate / vămile, vămile" (I 380). Sensul „se grefează", uneori, pe o absență („în gol s-arată un adaos de destin", II 264).

Absența numelui devine obstacol în calea comunicării (steaua „nenumită" nu recepteză nici un mesaj) sau, dimpotrivă, prezența sa, identificînd, suprimă posibilitatea comunicării și a comuniunii, doar pierderea sa curmînd izolarea fenomenală, îngăduie intrarea în marele Tot. Poetizarea lumii se petrece așadar sub semnul ambivalent al aventurii cuvîntului și al experienței tăcerii.

Slăvind tot ce pare ieșit din „tiparniță cerească", creatorul efectuează o scriitură de gradul doi. Asemenea marelui scriitor al începuturilor, poetul încifrează în rune dulcele-amarul istoriei sale de iubire, neputîndu-se salva de obsesia scrisului, dar nevoind totuși să divulge lumii registrul de semnificații al interiorității : „Scriu în rune o poveste, / Căci ce este nu se spune" (II 209). Gestul scrierii sporește sensul, „înflorește noima", o transformă în act. Întrupare ce lasă să se vadă nevăzutul, frumusețea se constituie ca semn prezent al unor imagini și zări depărtate, simbol reparator („răzbunînd ce lipsește ea face dreptate", II 201), „noimele" ei fiind prundul și izvorul, înțelepciunea și exaltarea. „Textul" iubitei nu poate fi descifrat, enigma permanentizîndu-se în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o sonoritate nelipsită de harul semnificării dar copleșită de melodiosul asemantic :

Un text și-o melodie
e iubita mea,
cuvînt acoperit de cîntec,
cuvînt ce nu-l pot descifra.

Un text ce mi se cîntă
e iubita mea.
Ghicesc oleac' cuvîntul,
dar nu-l pot descifra.

Mă-nduplecă și cîntul,
dar inima mi-e grea,
ca piatra, ca pămîntul,
că nu aud cuvîntul.

(*Ermetism,* II 326).

Întruchipînd (în-*semn*înd) misterul suprem, iubita, eroină a unui mit trans-semnificativ, devine *una—Runa* (*Madrigal,* II 328).

La „răscruce" de timpuri : între „încă nu" și „prea tîrziu". În zadarnică căutare întors spre trecut („Subt stele de ieri, / subt trecutele, caut / lumina stinsă pe care-o tot laud", I 242), cu bolnavă tînjire îndreptat spre viitor („Ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit / încă nu a bătut. Ceasul așteaptă / subt ceruri cari încă nu s-au clădit", I 238), Blaga a trăit deplin și sentimentul prezentului, alături de simțirea unei durate eterne sustrase devenirii și valorizate de emotivitate („Și ceasul e-aci, înflorește și nu mai apune", II 384 ; „Suntem pierduți și azi în nesfîrșitul mai", II 391), el surprinzînd și clipa metamorfozei temporale.

Absorbind reverberațiile trecutului și captînd undele prevestitoare ale viitorului, prezentul se situează într-un spațiu incert, al „nenumitului", nimbat de nostalgie și promisiuni, și sesizat doar prin hotarele care-l

Scanned with OKEN Scanner

destramă. Prezent poate însemna, astfel, timp al împlinirii („între floare și poamă") sau spațiu al destrămării („între frunza ce cade / și ramura goală"), teritoriu al pornirilor și simțirilor contradictorii („între amintire și speranță", „între slavă și veninuri") sau evaluare a existentului („între lipsă și prisos"). Timp al echilibrului grăbind spre dezechilibru, al stabilului în instabil, al statorniciei nestatornice, prezentul se revelează și ca „răscruce cosmică" („amiezi de grădină", „miez de noapte", „zenit", „echinocțiu de toamnă sinilie", „solstițiul grădinilor", „schimbarea zodiei") și răspîntie existențială.

Continuitatea trecutului în starea prezentă și stăruind sub amenințarea lesnei ei frîngeri este exprimată prin lexemul *încă* : „Vino să ședem sub pom. / Deasupra-i *încă* veac ceresc", II 174) ; „Mai are *încă*- mai are substanță natura" (II 169) ; „aurorele *încă* se mai aprind", I 282). Consecvența în vatra interiorității este formulată în aceleași coordonate stilistice : „Port *încă*-n gînduri / mierea, mirajul" (II 241) ; „Purtăm *încă* în noi, fără izbîndă, visuri, / cu libertăți imaginare ne-ngînăm" (II 196) ; „să fii straja copilăriei mele. A copilăriei / ce-o duc *încă* în mine" (I 371).

Încă poate însemna prelungirea stării de așteptare, jinduire, căutare. Între *încă nu* și *tîrziu* sau *prea tîrziu* se consumă elanul vital, trăirea și împătimirea : „și tînjind să-mi scape clipa cînd o stea / sare, ca spre-o altă lume, să se stingă, / și să-nvie picurul din geana mea" (II 9). Cu întîrziere dobîndit, nimbul va fi pierdut prea curînd.

Încă ieri, numai ieri, doar ieri și *azi* realizează polii temporali ai negației virtualității și ai afirmării realizării pentru conștiința imaginantă. Ființa mitică a împlinitului, mistuitor rîvnită, propensiunea spre basm, spre miracol, respinse pînă acum în numele Absenței, al restrîngerii constrîngătoare în spațiul eului, sînt recîștigate și realizate odată cu „schimbarea zodiei" care frîngînd continuitatea, înseamnă de-tenebrare, deschidere și comunicare în lumină, cu universul :

Încă ieri, numai ieri, doar ieri,
mă apăram cu fricǎ
de zodia nouă ce se ridică,

Şi azi, dintr-odată, neaşteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit,
Puterile mişcă-n zenit.
Deschid porţile : Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit !
(*Schimbarea zodiei*, I 343).

Aparţinînd ciclului *Cîntecul focului, Sfîrşit de an* exprimă, cu timbru specific, unul din afectele caracteristice poetului care constata cîndva : „Cîntecul, aurul, bucuria / mi se amînă. / Sunt nevoit mereu să aştept" (II 440). Deslușim în creaţia *poetului luminii* sentimentul nostalgic al neîmplinirii, proiectată în viitor, regretul unor posibilităţi nerealizate, dorul pădurilor niciodată trezite din somnul pulberilor aurii.

Între certitudinea împlinirii sau neîmplinirii, în plan temporal, a unor aspiraţii, se situează constatarea existenţei, într-o realitate dezolantă, a *virtualităţii* „schimbării de zodie". Subliniem, numai constatarea virtualităţii, deoarece convertirea ei în realitate sau rămînerea în stare de latenţă nu devine clară, nu se dezvăluie în cadrul finit al poeziei :

Făpturi în umbra anului apun,
şi drumuri, fapte, cad în nefiinţă.
Sunt, totuşi, înc-atîtea cu putinţă !
Din destrămări şi negură m-adun.

În valea încercată de-ndoieli,
şi numai rar, ce rar, de vreo credinţă,
sunt, totuşi, încă multe cu putinţă,
minuni, aurore, rîset şi-nvieri.

Cînd orice aşteptare s-ar părea
deşartă, cu putinţă-i draga mea,
un zumzet planetar, de stupi, în vară.

Și dincolo, în noapte, s-ar putea
ca ochii mei să nu mai moară
de cînd păstrează-n ei frumusețea ta
(II 270).

De la început se disting două planuri — unul al *realității* caracterizate prin dispariție, stingere, și altul al *posibilității* realizării totale, planuri ce ne readuc în față unul din contrastele atît de caracteristice creației lui Blaga (cum sînt *vale—munte, strămoși—urmași, germinație—somn, zadarnică căutare—revelație),* rezultat nu al unui procedeu artistic formal, ci al unei anumite viziuni. Conturarea și modificarea relației dintre ele pot fi urmărite prin cercetarea structurii stilistice a poeziei.

Termenii care sugerează pustiirea, lipsa de zare a prezentului, destrămarea sînt : *a apune, a cădea în ne-ființă, destrămare, negură, îndoială, așteptare, deșartă.* Expresia virtualului este realizată cu ajutorul verbului *a putea* și al locuțiunii verbale *a fi cu putință,* prezente în fiecare strofă, dar sugerînd, de fiecare dată, nuanțe diferite ale posibilității, fie datorită formei în care apar, fie datorită cuvintelor din context : *„Sunt, totuși, înc-atîtea cu putință !"* ; *„sunt, totuși, încă multe cu putință"* ; *„cu putință-i"* ; *„s-ar putea".*

Cu uimire se descoperă, în realitatea potrivnică, germenii viitoarelor transformări. De aceea, prima formă adoptată în exprimarea virtualului este aceea a propoziției enunțiative exclamative (*„Sunt, totuși, înc-atîtea cu putință !"*). În cea de a doua formă, odată cu caracterul de noutate al acestei recunoașteri dispare și indicele exclamativ (*sunt, totuși, încă multe cu putință*). A treia formă (*cu putință-i*), prin inversarea locului celor două componente ale locuțiunii și prin numărul singular al verbului aduce o notă de siguranță în plus față de exprimările anterioare. În sfîrșit, ultima formă, *(s-ar putea)* prin modul verbului, strecoară, pentru prima dată, îndoiala în transformarea posibilității în realitate.

Timbrul afectiv ce însoțește recunoașterea existenței *virtualității* (uimire, certitudine, îndoială) ține de esența aspirațiilor ce se cer satisfăcute și care pot sau nu pot fi contrazise de realitate. Remarcăm, din nou, aceeași fină nuanțare a situațiilor. Astfel, subiectul *atîtea* cu rol în exclamație, și care aduce numai o precizare

Scanned with OKEN Scanner

de ordin cantitativ, este înlocuit în al doilea catren prin *multe*, subiect lipsit de marcă afectivă, dar complinit printr-o apoziție dezvoltată. Elementele acesteia prezintă o anumită continuitate semantică datorită sensurilor contextuale, sugerînd, în mod simbolic, împlinirea unei existențe : *minuni, aurore, rîset și-nvieri.*

Dacă pînă în strofa a treia, motivul destrămării se suprapunea planului realității, acum zădărnicia așteptării e privită doar ca o aparență, iar manifestarea virtualității aproape ca o certitudine :

> Cînd orice așteptare *s-ar părea*
> *deșartă*, cu putință-i draga mea,
> un zumzet planetar, de stupi, în vară.

Remarcăm plurivalența semnificațiilor simbolului la care se apelează, de data aceasta : *zumzet planetar, de stupi*, plurivalență cu atît mai interesantă, cu cît subiectul, luînd forma de singular, concentrează asupra sa întreaga atenție a cititorului. Prin sensul său simbolic, *zumzet* se înscrie, alături de *minuni, aurore, rîset, învieri*, în constelația stilistică a *împlinirii.*

Frumusețea este, în poezie, forța ce ar putea înfrînge vrăjmășia morții :

> Și dincolo, în noapte, *s-ar putea*
> ca ochii mei să nu mai moară
> de cînd păstrează-n ei frumsețea ta.

Odată cu lărgirea cadrului de manifestare a posibității de la existență la non-existență (*valea* fiind simbolul vieții, iar *noaptea* acela al morții), odată cu depășirea limitelor realului, virtualitatea se transformă în imposibilitate. Se face astfel trecerea într-un plan al irealizabilului, prezentat însă ca fiind *ipotetic* prin intermediul predicatului *s-ar putea.*

Așadar diferitele forme prin care se realizează expresia virtualului (deci diversele moduri și numere la care apar predicatele *a putea* și *a fi cu putință*) sînt determinate de esența a ceea ce se presupune a fi în stare latentă (deci de sensul subiectelor *atîtea, multe, zumzet* și de semnificația subiectivei : *ochii mei să nu mai moară).* Planul realității este conturat de termenii care se încadrează în motivul *destrămării*, iar cel al virtualului prin cuvintele ce se înscriu în motivul *împlinirii.* Evi-

Scanned with OKEN Scanner

dentă este dialectica lor, *dizolvarea* planului realității (reprezentat în prima strofă prin trei propoziții principale, în a doua, numai prin părți secundare de propoziție, iar în a treia strofă — printr-o subordonată ce subliniază aparența înșelătoare a realului) în acela al virtualității și, apoi, înlocuirea acestuia cu planul irealizabilului, prezentat însă ca fiind posibil.

Un rol important în înțelegerea semnificației îl are adverbul *încă*, el aducînd ideea de adaos *(înc-atîtea, încă multe)*. Totodată, credem, însă, că el exprimă și conștiința limitei temporale în hotarele căreia virtualitatea se poate transforma în realitate. Dacă prevenirii aduse de *încă* nu i se dă ascultare, ipotezele sînt anulate dintr-o dată, nedepășindu-se faza de latență a posibilităților.

Dar nu numai desconsiderarea prezenței rău-prevestitoare a lui *încă* poate pune sub semnul îndoielii valabilitatea supozițiilor, ci și considerarea imposibilului ca virtual. Tulburarea sensurilor sonetului prin considerarea irealizabilului ca posibil se datorează irumperii subiectivității, odată cu apariția elementelor care marchează forma adresată a creației — *draga mea, frumseța ta*. Ele se înscriu în linia simplă și sobră a formulelor iubirii din întreaga creație a lui Blaga, în care pronumele personal *tu* pare a concentra și a cristaliza în el tălăzuirea nestăpînită a sentimentului. Asociind frumusețea luminii, Blaga o privește ca unic element capabil să înfrunte *noaptea* morții : „Albă frumsețe, tu, fără apunere, / pustietoare minune tu, / gîndul — la tine-noptatul — / ce treaz mă ținu" (I 137).

Finalul sonetului nu aduce, prin urmare, clarificarea situațiilor, limpezirea sensurilor, ci, dimpotrivă, tulburarea lor, înmulțirea posibilităților de interpretare, modalitate ce se integrează firesc în tendința generală de a sugera numai și nu de a preciza, atît de caracteristică creatorului care, cu *a sa lumină*, dorea să sporească a lumii taină și definea, metaforic, poezia drept „veșmînt" în care ne îmbrăcăm iubirea și moartea.

Sub semnul lui Empedocle : complexul focului. Dintre constelațiile imaginare ale universului poetic blagian, cea a focului domină celelalte viziuni mitopoetice.

Scanned with OKEN Scanner

G. Bachelard considera focul drept cea mai dialectizată reprezentare printre factorii imaginii [7]. Iradiație rece de lumină sau arșiță concentrată, fierbinte rostire sau dogoare pasională, înaltă combustie a existenței sau pătimașă mistuire, pură și păgînă ardere, văpaia este invocată în imagini cu multiple valențe metaforice și simbolice. *Suprema ardere, Cîntecul focului, Ardere* — iată doar cîteva titluri de largă deschidere semantică în opera celui care afirma că poetul face dintr-o imagine o întreagă lume.

Focul zilei, lunile de foc, zările fierbinți, prundul fierbinte, solarele incendii, aprinsele dimineți de vară — sînt date lirice ce dezvăluie zona „calorică" predilectă a inspirației poetice. În complexul stilistic al notațiilor termice, domină *caldul :* „Ah, ce cald e" (II 223) ; „Vino să vezi ! În tîrzia, bogata căldură, / închis între ziduri cine-ar mai sta ? (. . .) Un joc îngînînd cu lemnoasele membre / sună tîrziul, nebunul, caldul septembre" (II 74) ; „Caldă-i noaptea ca o vatră" (II 130). Senzație tactilă, olfactivă, auditivă (în îmbinări sinestezice, uneori) — nisipul este încă cald pe plajă, miresmele fierbinți vînturate de morile de vînt ucid, pitpalacul își bate pe nicovală cîntecul fierbinte ; „impresie calorică" : stelele calde nasc prin preajmă, pulberea lunii e caldă, la fel și zborul bufniței ; reprezentare „vizuală" : pămîntul acoperit de grîu arde în valuri, cuiburile din copaci se aprind și ard cu flăcări — factura diversă a indicațiilor termice acoperă o întreagă paletă stilistică.

Nu întîmplătoare este opțiunea pentru florile „aprinse" evocate ca elemente de peisaj și constituind liniile de forță ale acestuia („Ici, colo, roșii stropi de mac", I 92), obiect al predilecției subiective („Prefer trandafirul de purpură", II 80) sau simbol al unei stări existențiale („Aștept cu floarea mea de foc în mîni", I 354). Pentru „existența creatoare" orice lucru este purtător al unei mitologii latente, afirma Blaga într-un aforism. Florile „aprinse" nu recuperează oare, în spațiu expresionist, romantica *floare albastră,* într-o identitate de profunzime potrivit propoziției bachelardiene „elle est rouge — la petite fleure bleu" ? [8]

Lumină fără căldură (licuricii sînt lacrimi de văpaie) dar și căldură fără lumină (huma s-a făcut ca din arse

ciocîrlii) poate răspîndi arderea imaginară. Lovit la fiecare veac, din înalt, de focul pur al cerului, bradul aflat între zodii și țară este, nu mistuit, ci veșnicit. Într-un imaginar *solstițiu al grădinilor*, noaptea de cumpănă cosmică este iluminată, și încălzită, de o ardere fantastică, dar lipsită de primejdia mistuirii :

Comori la rădăcini s-aprind,
se spală-n flăcări de rugini.

Privind la hora flăcării,
întîmpinăm solstițiul cald,
ce se revarsă peste noi
de pe tărîmul celălalt.

Ne pierdem ca să ne-mplinim.
Mergînd în foc, mergînd în spini,
ca aurul ne rotunjim,
și ca ispita prin grădini
(*Solstițiul grădinilor*, II 203).

Dacă arderea nu mistuie întotdeauna, uneori, în schimb, lumina fără dogoare — aurora — trezește teama nimicirii.

Rotire de „tulbure foc" sînt stelele în noapte, iar firmamentul zilei este un „albastru arzînd". În constelația stilistică a focului, *soarele*, ardere cosmică, ocupă un important loc : „Pe deal, într-o podgorie stropită vînăt, / te-aș duce uneori, să ne lovim de soare (...) De vînători uităm, de soare și de fructe" (II 196). Ofilirea, despodobirea autumnală preia forma metaforică a stingerii : „Cu pîlpîit de sfeșnic / un copac s-a stins" (I 210).

Sub semnul teluricului se înscrie registrul simțirii prin identificările metaforice ale eului afectiv — metal în febră, magmă terestră, lavă. Doar sunetul „de foc", cuvîntul — nimb, nicăieri găsit, ar putea egala ritmul arderii existențiale. Apriga sete fără de leac ivită în climatul torid al simțirii nu poate fi astîmpărată de nici o apă. Evocarea gestului de întreținere a flăcării, a jarului, a scînteii ce mocnește în vatră, dobîndește semnificație hortativă. Împlinire pasională („Toate drumurile duc /

Scanned with OKEN Scanner

către Joia focului", II 204), dar şi îngrădire morală, cenzură etică poate semnifica arderea :

> Purtăm încă în noi, fără izbîndă, visuri,
> cu libertăţi imaginare ne-ngînăm.
> Mai stau de pază ca în flăcări, stau ca săbii
> severii plopi pe lîngă drumul ce-l umblăm.
>
> (*Andante*, II 196).

Dacă focul înseamnă viaţă, apa este, deseori, simbol sau prevestire a morţii (cu excepţia imaginii izvorului), timpul devenind rîu sau ocean ce-şi sparge valul de ţărm. Nu imaginea, ci sugestia mării este prezentă în evocarea valurilor, a vuietului mării în scoică sau a ţărmului ei. Potopul înseamnă sfîrşit, stingere a jeraticului pe „vatra corăbiei", nimicire a „păsării focului", nostalgie a curcubeului magic care niciodată nu-şi va mai aprinde culorile, apele morţii înghiţînd totul.

Viziunea vieţii ca ardere, atît de frecventă în poezie şi exprimînd o ursită individuală sau un destin colectiv („Să ard singur, / orice zare să mă-nfrîngă / ursitoarele-nceputului m-au uns", II 8 ; „prin suferinţi, dintr-un loc într-altul, prin arderi, / ne purtăm îndoielnică firea" ; „Şi-i dureros în marea trecere să te / aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb", II 264), apare şi în scrierile teoretice ale lui Blaga. Astfel, momentul ivirii metaforei în cultură este pus în corelaţie de poet cu apariţia existenţei umane, definite în acest mod : „Metafora s-a ivit în clipa cînd s-a declarat în lume ca un miraculos incendiu, acea structură şi acel mod de existenţă numite împreună „om" şi se va ivi necurmat atîta timp cît omul va continua să ardă, ca o feştilă fără creştere şi fără scădere, în spaţii şi dincolo de spaţii, în timp şi dincolo de timp" [9]. Sentimentul timpului devastator, conştiinţa tragică a ireversibilităţii existenţei umane care prin moarte dobîndeşte firesc cea de a doua dimensiune a mărginirii sale, sînt caracteristice poetului pentru care viaţa reprezenta o mare trecere şi care totuşi implora : „Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte nu e nici iubire, şi totuşi te rog, opreşte Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea".

Privită ca ardere şi ca trecere, viaţa sfîrşeşte, inevitabil şi fatal, în cenuşă. Cenuşa este un motiv dominant al poetului care afirma că termenii săi provin din

substanța viziunii [10]. Luînd în considerare cuvintele ce converg spre exprimarea unei viziuni „pirice" constatăm că ele se încadrează în cîteva cîmpuri stilistice (termeni ce notează începutul procesului de ardere : *a aprinde, a lua foc, a se încinge* ; desfășurarea lui : *a arde, ardere, foc, flacără, văpaie, rug, incendiu* ; preludiul stingerii : *jar, jeratic, spuză* ; și sfîrșitul : *cenușă, scrum, fum, a mistui, a se stinge* ; termenii au fost citați în ordinea frecvenței lor în poezie). Constelațiile stilistice în care apar aceste cuvinte realizează două motive poetice : *arderea* și *cenușa*, motivul *cenușii* fiind condiționat de cel al arderii dar nu și implicat în acesta. El se situează la interferența motivului arderii cu acela al trecerii.

Cenușa este, în primul rînd, simbol al morții :

Să mă-mpace cu sfîrșitul
cîntă-n vatră greerușa.
Mai ușoară ca viața,
e cenușa, e cenușa
(*Greerușa*, II 257).

Contextual, termenul *cenușă* cu această semnificație își asociază cuvîntul *urnă* : „Presimt : / Frumoase mîni, cum îmi cuprindeți astăzi cu / căldura voastră capul plin de visuri, / așa îmi veți ține odată / și urna cu cenușa mea" (I 22). Obsesia cenușii este firească într-o lume în care toate lucrurile sînt supuse destrămării : „Crini umblă pe-un drum de căutări jucăușe / parcă-și duc în potire / viitoarea cenușe" (I 220).

În marea trecere a vieții, toate sînt trecătoare : sentimente, visuri, idealuri. Conștiința lucidă a acestei necruțătoare legi universale, descifrarea în splendoarea clipei a viitoarei degradări înlătură disperarea și duc la profesarea unei filosofii a resemnării calme deși profund-amare :

În iubire nimeni, nimeni,
nu-și ține cuvîntul,
Veșnic strîns îmbrățișat
te-a ține numai pămîntul
(*Cîntare vîntului*, II 392).

De aceea poetul asociază iubirea „umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp" și frumusețea „ce prilej de-amăgire statornică este" cenușii (II 213).

Nu întotdeauna însă cenușa concretizează doar *trecerea* sentimentului. În *Noi și pămîntul,* împreună cu termenii ce exprimă arderea, cenușa simbolizează fervoarea trăirii :

> În zori, cînd ziua va aprinde noaptea,
> cînd scrumul nopții o să piară dus
> de-un vînt spre-apus,
> în zori aș vrea să fim și noi
> cenușă,
> noi și pămîntul
> (I 18).

Alteori, cele două sensuri se suprapun. Semnificativă, în această privință, este o creație al cărei titlu anunță deja metafora pe care ea se structurează — *Cîntecul focului* (II 228). Termenii ce converg spre reprezentarea telurică a iubirii, spre exprimarea efervescenței dionisiace a sentimentului sînt : *a se aprinde* („Ia seama *să nu te aprinzi* / cum se întîmplă adesea cu lemnul pădurii" ; „Nimic nu *s-aprinde* și nimeni de-o rază de lună" ; „Și-*aprind* licuricii, ei înșiși din dragoste rugul" ; „Tîmplă *s-aprinde* din tîmplă" ;) *a lua foc* („O stea nevăzută *ia foc* din gerul / văzduhului") ; *a lua scînteie* („*Ia* totul *scînteie* din toate") ; *a arde* („altfel noi *ardem,* iubito, altfel ne e ardoarea"), *flacără* („În chipuri atîtea flacăra-ntîmpină pasul / oricărei făpturi pămîntene") ; *foc, ardere* („mărturii de legendă, ce-arată / că sînt cu putință și un asemenea *foc* / *și asemenea arderi*), *văpaie* („noi ardem, ah, în *văpăi*").

Ideea iubirii universale văzute ca o uriașă combustie apare în următoarele două versuri, într-o exprimare metaforică concentrată :

> Iubirea țîșnește din țărînă și face pămîntului aură,
> s-ajungă-n tării s-acopere crugul.

Un singur termen este însă suficient pentru a aduce o schimbare a viziunii poetice prin considerarea sentimentelor umane în ceea ce au ele instabil și perisabil :

> Rareori numai sfîrșitul nu e *cenușă.*

Remarcabil e caracterul concluziv al versului, în care accentul semantic principal îl poartă ultimul cuvînt. Reprezentarea iubirii ca ardere justifică redarea dispariției ei prin imaginea cenușii. Alegerea termenului, în acest caz, are o semnificație multiplă, prin el întîlnindu-se, în simbolizarea sfîrșitului sentimentului, motivul arderii și cel al trecerii.

Dacă de multe ori, cenușa este rezultatul unei evoluții ulterioare, poetul transpunîndu-se în viitor pentru a considera lucrurile prezente („Visez : / frumoase mîni, cînd buze calde-mi vor sufla / în vînt cenușa", I 22 ; „din răsărit vin fluturi cît buhele / să-și caute în focuri cenușa", I 200), alteori ea este expresia unei realități deja consumate „lumea ideală care pare a încorpora nostalgiile lui Blaga" aparținînd „unui trecut nedeterminat" și gestul său favorit fiind „acela al regresiunii" [11]. E firesc ca poetul care scria „Cu greutatea trecutului ne-am obișnuit ca și cu greutatea atmosferii : nici n-am putea exista fără ea", să dea glas deseori aducerilor-aminte. În acest caz, cuvîntul discutat sau sinonimul său *scrum* apar în același context cu termenul *amintire* : „Nu alunga amintirile ce vin / plîngînd să-și îngroape fețele-n cenușa lor", I. 150) ; „Amintirile de aur- / numai ele ard sub scrum" (II 234) [12].

O cu totul altă semnificație dobîndește termenul *cenușă* cînd contextual, purtătorul accentului semantic principal este *vatră* [13]. *Cenușă*, în asemenea situații, apare în majoritatea cazurilor cu valoare metaforică : „Singură vatra nu mi-e îngăduită, / și cum așa slăvi scînteia-mpămîntenită / Cenușa și pravila, fumul înaltul" (I 284). De cîteva ori își păstrează valoarea proprie : „Noroade au trecut și glii s-au răsturnat / Cenușa a-mpietrit pe vetrele pustii" (II 263).

Considerînd că unica existență adevărată e posibilă doar în *zarișteа cosmică a satului*, în conștiința unui destin emanat din veșnicie, Blaga condamna cadrul fragmentar al orașului, unde „vinul nebun al vieții / s-a scurs în scrum" și unde căprioare vor pătrunde să pască iarba rară din cenușă.

Cenușa reprezintă și elementul cosmic primordial :

Tristețea renunțării Dum-
nezeu o încerca molatic.

Și lumea toată o făcu,
sieși străin, c-un gest tomnatic.
O singură mîndrie-avu
gospodărind cenușile :
în ipostază de amurg
să-nchipuie brîndușile
(*Brîndușile*, II 275)

și pe cel final :

Vino sfîrșit, așterne cenușă pe lucruri
(*Un om s-apleacă peste margine*, I 142).

Cenușa, scrumul, urnele sînt elemente ce se integrează firesc în armonia universală. Larga arie de semnificații cuprinsă de termenul *cenușă* poate fi exemplificată prin două creații în care sensurile sale metaforice sînt opuse, el fiind, rînd pe rînd, simbol al maculării lucrurilor („Pentru ca vinul rămas, printre cele rămase, / nimeni să-l bea / toarnă cenușă-n ulcior", II 24) și simbol al inaccesibilului („Stă în codru fără slavă / mare pasăre bolnavă. / Naltă stă sub cerul mic / și n-o vindecă nimic. / Numai rouă dac-ar bea, / cu cenușă, scrum de stea" (I 270) [14].

Dacă în majoritatea cazurilor discutate pînă acum, cenușa constituia, folosind terminologia poetului, o metaforă revelatorie, de cîteva ori în poezia lui Blaga apare și ca metaforă plasticizantă :

Din vîrf de munți amurgul suflă
cu buze roșii
în spuza unor nori
și-atîtă
jeraticul ascuns
sub vălul lor subțire de cenușă
(*Amurg de toamnă*, I 82).

Aceeași valoare o au și termenii *spuză, jeratic* ce apar alteori, ca metafore revelatorii : „Pe vatra corăbiei / inima mi-o-ngrop subt spuză / să-și țină jăratecul" (I 174).

Viața — ardere vulcanică, magmă terestră, lavă pătrunsă de lună și moartea — nor de foc și scrum venind din „muntele cerului, cutropitor" situează existența creatoare sub semnul complexului lui Empedocle, filosoful

elin care, dornic să-și afirme originea divină, și-a găsit sfîrșitul sărind în craterul Etnei, după spusele lui Diogene Laertius.

Motivul cenușii, care apare deja în *Poemele luminii* se menține, cu variații în frecvență și semnificație, de-a lungul întregii creații a poetului al cărui suflet a fost „în mută căutare, seculară căutare, / de totdeauna, / și pînă la cele din urmă hotare" (I 338).

Și pentru că, potrivit filosofiei sale, existența omului pe pămînt este limitată, el trăind în orizontul misterului pe care niciodată nu îl poate converti în non-mister (realitate binefăcătoare dealtfel, deoarece tocmai cunoașterea misterului l-ar condamna la pasivitate și inerție), trebuie acceptate imperfecția vieții umane și *cenușa* ei, fără ca prin aceasta „apriga sete" de trăire, „febra de noapte și zi" să fie scăzute, cu conștiința însă că omul, asemenea tuturor lucrurilor, se supune aceleiași orînduieli universale a firii :

> are un suflet și piatra inertă
> cît timp ne-mplinire lăuntrică poartă.
> Dar fără de-o rană, făptura e moartă
>
> (*Columna lui Memnon*, II 97).

Motive literare diverse, semnificanți diferiți — motivul *„obiectului de artă"*, cel *mitologic*, motivul *copacului* — converg în spațiul poetic întru exprimarea aceluiași semnificat — *creativitatea*. Dar cîtă deosebire de potențial și viziune în tensionarea „rețelei" semantice relevă lectura, fie că e vorba de același autor într-o încercare de explicație subordonată *intertextualității interne* (alăturarea de texte aparținînd aceluiași autor) — A. Macedonski : *Sonetul nestematelor — Rondelul cupei de Murano* sau în *perspectiva externă a intertextualității* vizînd autori diferiți : Pillat, motivul „căutării lînei de aur" — Voiculescu, motivul „coborîrii în labirint" (semnificanți diferiți) ; Codreanu, Pillat, Barbu, motivul „copacului" (același semnificant).

Structura textelor (sonete, rondel) sprijină operația de asociere.

Alexandru Macedonski sau fascinația formei (obiectul de artă între imagine, metaforă și simbol). Scriitor a cărui vocație creatoare s-a manifestat în multiple direcții, Macedonski s-a remarcat și prin diversitatea formelor poetice abordate, preocupările sale pentru tiparul creației fiind evidente nu numai în articolele sale teoretice ci și în structurarea operei. Fervent slujitor al cultului formei, considerată, paradoxal, drept o expresie a complexității sufletului modern, poetul s-a impus în literatura română ca autor al unor interesante sonete și, mai ales, a unor adevărate lucrări de „orfevrărie" — rondelurile.

Dintre numeroasele creații care se supun formulei constrîngătoare a unor forme fixe, ne-am oprit asupra a

Scanned with OKEN Scanner

două poezii, apropiate ca motiv — *Sonetul nestematelor* și *Rondelul cupei de Murano*, încercînd să surprindem, cu mijloacele analizei stilistice, diferențele dintre ele, atît în planul semnificației cît și al semnificantului.

Titlurile poeziilor operează inserția într-un anumit domeniu, propriu și caracteristic creației macedonskiene, chiar dacă nu se poate eluda, în nici un fel, influența europeană ; după cum comentează Tudor Vianu : „au existat și mai înainte poeți ai universului sensibil, dar nu în latura lui datorită dibăciei și iscusinței umane. Pentru întîia oară în lirica noastră cîntecul lui proslăvește lucrul lipsit de viață proprie, dar înnobilat și spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sînt datorite influenței parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înrîurirea simbolistă se revarsă în lirica lui Macedonski pietrele prețioase, metalele sau alte materiale pline de preț și frumusețe : diamantele și safirul, rubinul, perlele și berilul, alabastrul și porfilul, cornalina, agata și sideful, aurul, argintul și bronzul, santalul, catifeaua și mătasea. Dar cu toate că apariția acestor materiale ca și entuziasmul estet provocat de ele, precum și de acele opere ale artei care îmbogățesc și înalță mediul nostru de viață răspund unui moment european, ele nu se încadrează mai puțin în structura generală a poetului" [1].

Adevărată artă poetică în care scriitorul își exprimă bucuria operei împlinite, încrederea în durata ei ce răscumpără vitregia și vremelnicia umană, *Sonetul nestematelor* se impune ca una dintre reușitele artistice macedonskiene :

Aci sunt giuvaere ce-mpart cu dărnicie.
Cristalizate fost-au de mine-n focul vieții.
Și-n apa lor răsfrînt-am minunea tinereții,
Iar de-artă șlefuite sunt azi pe vecinicie.

Făcut-am cea mai aspră și grea ucenicie,
Și tot le-am smuls din suflet în faptul dimineții,
Mai limpezi decît ochii de vis ai frumuseții,
Și tot le-am dat, în urmă, nespusă trăinicie.

De-acuma vîrsta poate pecetea să-şi pună
Pe omul de azi şi de mîine, iar moartea să-l răpună.
Aceste nestemate cu apă neclintită,

Sfidînd a clevetirii pornire omenească,
Şi stînd într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată şi nici să-mbătrînească
(I 132) [2]

Interesul pentru realitatea sensibilă, pentru forme şi culori, pentru obiectele de artă, explică apariţia unei creaţii cum este *Rondelul cupei de Murano.* Cu totul deosebită în contextul literaturii române, dar reprezentativă pentru arta scriitorului, poezia cuprinde expresia admiraţiei extatice în faţa desăvîrşirii formale a unui obiect decorativ. Dacă năzuinţa creaţiei parnasiene era suprimarea oricărei vibraţii în evocarea rece a perfecţiunii, în schimb, în aceleaşi „cadre", la Macedonski, temperatura afectivă este înaltă :

Nu e de aur : e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susţin.
E dătătoare de extaze,
Cu ea-n onoarea ta închin.

În schinteierea-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin.
Nu e de aur : e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susţin.

E arta pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi dupe talaze,
E sufletescu-avînt deplin,
Nu e de aur : e de raze
(II 206).

Comentariul poetic surprinde, în sonet şi rondel, esenţialitatea creaţiei, din perspectiva conştiinţei creatoare şi a celei care trăieşte experienţa estetică — conştiinţa receptoare, viziunile fiind complementare pe axa *creator—operă—interpret.* Aşa după cum precizează W. K. Wimsatt (Jr.) „poemul conceput ca un lucru care se situează în aria de mijloc dintre poet şi auditoriul

său, este desigur o abstracțiune. Poemul este un act. Singurele entități consistente sînt poetul și auditorii săi. Dar dacă vrem să punem stăpînire pe actul poetic, să-l înțelegem și să-l evaluăm și dacă trebuie să intre în circulație ca un obiect critic, trebuie să ajungem la hipostazierea lui" [3]. Procesualitatea dinamică a creației devine, la Macedonski, statică obiectuală.

Din perspectivă semantică, situația subiectelor în cele două poezii este următoarea : *creație (giuvaere, nestemate), creator, trecere (vîrstă, moarte)* în sonet ; *creație, privitor* (interpret) în rondel [4]. Modul de distribuție al subiectelor decupează sonetul în segmentele A (01—04), B (05—08), C (09—10), D (11—14), realizîndu-se, astfel, repartizarea versurilor în următoarele grupe : 4—4—2—4 (A și B coincid cu fiecare catren în parte, iar C și D împart sextetul într-un distih și un catren) [5]. Deci structurarea semnificației nu coincide perfect cu structura formală a speciei : 4—4—3—3. În primele două secțiuni, termenii raportului gramatical subiect—obiect sînt reprezentați de conceptele creator—operă, în C apare relația trecere—creator, iar în D, opera este privită în afara oricărei legături cu cel care a produs-o. Această ultimă situație este reprezentată în rondel, și anume, existența independentă a creației sustrasă cauzalității *autor—operă,* în producerea finalității *operă—interpret.*

Timpul sonetului este prezentul (intervalul aflat între „în urmă" și „de acuma") [6] cu dublă deschidere : spre trecutul limitat și consumat al spațiului elaborării și spre viitorul — nelimitat — al creației. Din prisma temporalității, octetul („actualitate", „prezent etern", perspectivă preteritală a prezentului) — ce cuprinde referiri la *creare,* participare „înflăcărată" la desfășurarea existenței *(focul vieții),* proces în care efortul (idee implicată în superlativul *„cea mai aspră și grea* ucenicie" și verbele *a cristaliza, a șlefui)* și inspirația („le-*am smuls* din suflet în faptul dimineții" — situarea temporală sugerînd truda căutării necesare prin întunerec pînă la izbucnirea luminii) se împletesc — se opune sextetului (prezent cu deschidere spre viitor, perspectiva de viitor a prezentului). Dacă sensul verbului *a răsfrînge* implică ideea artei ca nestemate-oglindă, obiectul reflectării

— *minunea tinereții* corectează această viziune, creația surprinzînd *miracolul* existenței, deci viața transfigurată, esențializată estetic.

Desăvîrșită, creația își începe existența individuală separată de aceea a artistului care acceptă destinul biologic, refuzat pînă acum, în numele creativității, perenitatea artei opunîndu-se vremelniciei umane. Dar resemnarea în fața trecerii este doar aparentă, opera perpetuînd existența celui care i-a dat viață (din această perspectivă, sfidarea — caracterizînd una din atitudinile temperamentale ale autorului — transferată la operă, este încărcată de semnificații). Estetica formei („de artă șlefuite"), strălucirea și expresivitatea („mai limpezi decît ochii de vis ai frumuseții" — fiind o metaforă rară, termenul de comparație doar sugerează și nu precizează), claritatea și durabilitatea („apă neclintită", „trăinicie") reprezintă atributele fundamentale ale creației (în sonet).

În rondel, „obiect" [7] este opera de artă receptată din perspectiva efectelor sale asupra privitorului. Doar două elemente ale realului imaginat se desprind din circumscrierea poetică a cupei care atît prin formă („e dătătoare de extaze") cît și prin conținut („coprinde-al nemuririi vin") provoacă extazul privitorului: cromatica (conotația *galben* fiind implicată în complexul semantic al termenilor *aur, raze, topaze, soare*) și prezența motivului ornamental al grifonilor.

În ultima strofă are loc desprinderea comentariului de obiectul în sine, depășirea semnificației imediate și atingerea unui sens simbolic, fiecare vers stabilind o nouă relație de echivalență. Obiect în sine care emite, influențează dar nu mai primește nimic din afară, cupa iradiază lumină și strălucire (*raze, schinteiere, soare*), devenind univers cuprinzător, loc de întîlnire al elementelor primordiale (aer, apă, foc). S-ar putea vorbi de o suprimare a legii firești a acțiunii timpului și a existenței spațiului, în sensul comprimării spațiului universal în volumul cupei sau al extensiei obiectului pînă la dimensiuni cosmice.

Așadar, spre deosebire de sonet, unde nu apare indicația efectului artei asupra publicului, implicat fiind doar raportul *artist—operă*, în rondel, doar relația crea-

Scanned with OKEN Scanner

ție—*interpret* este relevabilă (dacă operei i *s-a dat* de către autor trăinicie, acum ea este *dătătoare* de extaze, și chiar fără prezența autorului care *împarte cu dărnicie*, grifonii *întind* cupa ; nu este exclusă nici „iradierea simbolică" a imaginii grifonilor, monștrii mitologici, păzitori ai unor tezaure — cel din țara hiperboreilor, de pildă ; ca motiv ornamental apar ca paznici ai scaunului regal din sala mică a tronului din palatul labirintic din Cnossos — în schimb, acum, ei dăruiesc *comoara* cupei).

Spre deosebire de poemul *Vasul* în care Macedonski exalta forma pură, indiferent de conținutul pe care îl exprimă :

> Vasul e de aur virgin schinteiat cu plăci de nacru,
> Încrustat cu pietre scumpe, zvelt dar trainic ca lin bronz,
> Și coprindă ambrozie sau poșircă de vin acru,
> Dea beția dezmățărei sau extazul unui bonz,
> Vasul e de aur virgin, sculptural, sublim și sacru
>
> (I 172)

acum, strălucirea formală corespunde sublimității conținutului :

> În schinteierea-i de topaze
> Coprinde-al nemuririi vin.

Metafora al *nemuririi vin* conține sugestia împărtășirii *din* și *cu* veșnicia artei a celui care o contemplă — „a înțelege înseamnă a egala". (Considerînd acțiunea poetică drept o coacțiune a poetului și a cititorului, C. Bousoño afirmă că cititorul este în egală măsură autor al poemului ca și poetul însuși, iar N. Groeben consideră că „receptarea literaturii implică nu numai procese perceptive, ci și procese proiective".) [8]

Lectura titlurilor ar putea crea impresia că poeziile se disting prin opoziția *natură—artă*. Parcurgerea lor prilejuiește înțelegerea faptului că, în ambele creații, „obiecte lirice" sînt produse ale artei, creîndu-se astfel efectul de frustrare a așteptării (în primul caz). Datorită unui efect de „retroacțiune" putem stabili caracterul metaforic al primului titlu și caracterul simbolic al celui de al doilea, arta fiind principiul creator situat în afara operelor pe care le modelează (sonet) sau ea identificîndu-se cu opera surprinsă în esențialitatea ei cea mai pură.

Scanned with OKEN Scanner

Expresivitatea sonoră a rondelului este remarcabilă, detalii plastice fiind sugerate prin intermediul muzicalităţii (virtuţile sugestive ale sonetului în schimb sînt neglijabile). Dealtfel, poetul însuşi vedea în muzică una din calităţile fundamentale ale poeziei ulterioare : „Poezia viitorului nu va fi decît muzică şi imagină, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii" [9]. În special versurile-refren se reliefează prin textura lor sonoră. Obsedat de metale şi pietre preţioase, poetul se opreşte la această viziune metaforică în sonet, dar o depăşeşte, cel puţin, parţial, în rondel : *Nu e de aur : e de raze.* Apariţia negaţiei în primul vers-refren, vers-temă fundamental înseamnă renunţarea la o echivalenţă metaforică în favoarea alteia ; dar tocmai această excludere creează viziunea poetică iniţială (anticipativă), strecurîndu-se ideea că infirmată este realitatea şi nu tot o relaţie metaforică *(cupa e de aur).* Prezenţa termenului *aur* în structura negaţiei este încărcată de semnificaţii : datorită repetiţiei şi a plasării sale înainte de cezură ; poate, datorită sunetelor sale componente ce intră şi în structura cuvîntului *Murano* şi a „platformei valorice" create pentru cea de a doua metaforă — *e de raze.*

În vers are loc deschiderea vocalismului în cadrul celui de al doilea emistih, datorită caracterelor vocalelor plasate sub accent : *u—a* (primul emistih cu contrast maxim de deschidere, sub accent fiind plasată vocala negaţiei *nú*) ; *e—a* (al doilea emistih cu contrast micşorat). Afirmaţia rezistă şi în urma examenului tuturor vocalelor din vers : ú e e á u é e á e ; *u* fiind vocala cadru în primul emistih şi e în al doilea. Dominante sînt vocalele mijlocii (5), între cele închise şi deschise stabilindu-se un echilibru (2—2).

În versul al doilea (tot vers-refren), vocalele au o repartizare „chiasmică" : i ó ó i. Aceeaşi repartizare o recunoaştem şi în analiza vocalelor din emistihuri, cele labiale încadrîndu-le pe cele nelabiale (egale ca număr), sau fiind încadrate de acestea ; o í i ó‖i ó u i. Raportat la primul vers se poate vorbi de o închidere a vocalismului în cel de al doilea (acum predominînd vocalele închise — 5 închise şi 3 mijlocii), deci de realizarea unui contrast sonor în cadrul refrenului. Contrastul, evident şi în rimă, se va păstra în această poziţie în întreg rondelul (á—í) — *rima a* (feminină, paroxitonă) : *raze—ex-*

Scanned with OKEN Scanner

taze—topaze—raze—fraze—talaze—raze și *rima b* (masculină, oxitonă) : *susțin—închin—vin—susțin—plin—deplin.*

Versurile cu vocalismul cel mai deschis sînt 4 și 11 (5 vocale deschise, 3 mijlocii, una închisă), sonoritatea sprijinind semnificația : „Talaze largi dupe talaze"), iar cele cu vocalismul cel mai închis sînt 2=8 și 6. Vocalele mijlocii predomină în celelalte versuri [10].

Prin arta versurilor din rondeluri, Macedonski sfîrșește ca „poet muzician, ca meșter al cuvîntului, o calitate care, în înzestrarea sa, a alternat cu aceea de poet descriptiv și vizionar, pentru a realiza una din cele mai complexe formule ale literaturii românești" [11].

Scris în ritm iambic cu măsura versului de 14 silabe, sonetul înfățișează următoarea formulă rimică : *abba/abba/ccd/ede* (schema sonetului clasic francez cu rime feminine). Din cele cinci sonete scrise în românește, doar unul mai are aceeași structură — *Sonetul puterii* (III 133). Celelalte prezintă următoarele forme : *abab/abab/ccd/eed : Avatar* (I 159), *Sonet* (III 46), *Sonetul din zări* (III 132) și *abab/abab/ccd/ccd* (*Sonet* III 135).

Rondelul, scris tot în ritm iambic (metrul 8/9), are structura rimică obișnuită a speciei : *abab/abab/ababa*, iar versurile 1=7=13 și 2=8. Din cele 54 de poezii cuprinse în *Poema rondelurilor* încă 37 urmează aceeași structură ; 16 rondeluri prezintă însă neregularități, apărînd diferențe, chiar dacă uneori minime, între versurile impuse ca identice de legea speciei : 1=7≠13 *(Rondelul contimporanilor, Rondelul cascadelor de roze, Rondelul florilor de lună, Rondelul podului de onix, Rondelul chinezilor din Paris)* ; 1=13≠7 *(Rondelul lunei, Rondelul opiumului)* ; 1≠7=13 *(Rondelul domniței, Rondelul orașului de altădată)* ; 1≠7≠13 *(Rondelul cercetașilor)* ; 2≠8 *(Rondelul oglindei, Rondelul coroanelor nepieritoare)* ; 1≠7, 2≠8 *(Rondelul marilor roze, Rondelul Parisului iad, Rondelul apei din grădina japonezului)* ; 1≠7≠13, 2≠8 *(Rondelul meu).*

Desfășurării ample, în lectură, a sonetului, datorată lungimii versurilor, îi corespunde rostirea, aproape sacadată a rondelului, a cărui „respirație" caracteristică este o urmare atît a unor versuri scurte (în finalul cărora de 9 ori apare punctul) cît și a versurilor formate, cu prioritate, din cuvinte monosilabice. Frecventele

pauze în lectura rondelului decupează versurile în unități „de conținut", corespunzînd expresiei mereu reluate, sau mereu diferențiate a unui afect unic — acela al încîntării extatice în fața unei lucrări a mîinilor și imaginației umane (un singur ingambament leagă versul 5 de versul 6, în acest caz, pauza din final fiind scurtată sau suprimată).

Opțiunea inițială pentru tiparul sonetului sau al rondelului s-a dovedit a fi activă, modul de organizare al materiei poetice influențînd, într-o anumită măsură, atît forma expresiei (stilul) cît și substanța conținutului (ideile, sentimentele, viziunile) [12]. Dar relația aceasta nu este ireversibilă, ci într-un permanent circuit. După cum susținea Valéry, uneori un lucru vrea să se exprime, alteori un mijloc de exprimare dorește un lucru pe care să-l poată exprima.

Prin urmare, fascinație a formei — forma fiind „principiul prin care obiectul are un sens" [13], lumea operei „constituindu-se ca totalitate finită, dar nelimitată, care este ceea ce opera ne spune atît prin forma cît și prin conținutul său, o totalitate ce solicită deopotrivă, și reflecția și sentimentul" [14].

Lîna de aur, minotaurul, textul — între traseul mitologic și căutarea creatoare. Permanenta căutare creatoare, niciodată încheiată pe parcursul unei existențe a produs, în poezie, felurite metafore și diverse simboluri. Alături de formularea directă a întrebării: „Cuvîntul unde-i / ca un nimb să te ridice peste timp?" (Blaga), întîlnim în literatură și apelul la viziuni mitologice, drumul creatorului fiind identificat cu „traseul" eroilor vechimii, virtuțile acestora — temeritatea, tenacitatea, iscusimea — devenind și calități ale poetului, pornit și el, în nu mai puțin interesanta aventură a limbajului.

Ne-am concentrat atenția asupra a două sonete aparținînd lui I. Pillat și V. Voiculescu, înălțate amîndouă pe cîte un singur mit — cel al lui Iason și cel al Tezeu, poezii în care elementele universului mitologic reprezintă modalitatea specifică de metaforizare și de simbolizare. Apropierile care se pot face între substanța și for-

Scanned with OKEN Scanner

mele lirice sînt semnificative pentru viziunea și arta creatorilor. Lăsăm să urmeze textele :

În căutarea prăzii de aur a cîntării,
Spre tainele Colhidei, nou Iason, am pornit,
De hiperboreene furtuni nebiruit,
Scăpai din valuri teafăr și de urgia mării.

Iar astăzi cînd din neguri răsar pe clina zării
Și dafinul și templul tău alb, ce liniștit
Îmi trag la țărm trirema cu rostrul ei proptit
De plaja aurie în raza înserării.

Acum veniți, tovarăși ! Juncanul nou la coarne,
Juncana fără pată, să-i ducem la altar —
Ca jertfa lor norocul spre noi să ni-l întoarne.

Și tu, Zeiță, lasă din falnicul tezaur
Ce l-a purtat Berbecul divin, să smulg măcar
Pe liră o fărîmă din lîna lui de aur

(I. Pillat, III 634) ;

Iubita mea, ai suflet adînc întortocheat
— Vast labirint ascuns sub palatul frumuseții —
În care-un minotaur domnește nendurat
Flămînd de duhul slavei și carnea tinereții ..
Mulți îndrăzneți pieiră în tainițele-i sumbre,
Feciori eroici, pradă dați fiarei suverane ...
Acum m-alătur și eu fugarnicelor umbre,
Cobor, dar fără teamă-n vîrtejul de capcane.
Căci tu mi-ești Ariadna și-mi dăruiși un fir
Din pletele-ți de beznă, o călăuză vie ;
Și nu să scap din cursă îl țin și îl deșir,
Ci mai afund să intru în neagra-mpărăție.
Dedalicul tău suflet locaș mi l-am ales
Și jur că niciodată din el n-am să mai ies

(*V. Voiculescu*, 85).

Metaforele-nucleu apar la începutul și în finalul amBelor sonete. Dacă în textul lui Pillat, la început este situat momentul opțiunii și al începutului acțiunii (*am*

pornit), la Voiculescu, el este exprimat la sfîrșit (*am ales*). Timpul verbelor proiectează într-un trecut nedeterminat clipa hotărîtoare a opțiunii, deschizîndu-se, astfel, posibilitatea adîncirii — nelimitate — în temporalitate, a momentului — izvor al desfășurării lirice. Dacă în primul catren, la Pillat, perfectul compus alternează cu perfectul simplu, începînd cu strofa a doua, timpul sonetului este prezentul, perspectivă introdusă prin adverbul *astăzi*.

Argonaut temerar, înfruntînd urgia și capcanele mării în căutarea unui „falnic tezaur", noul Iason vede profilîndu-se în zare, la sfîrșitul periplului său marin, „însemnele" zeiței înțelepciunii (sonetul lui I. Pillat). Atingerea țărmului mult-rîvnit al Colhidei, smulgerea sa adîncului mării, înseamnă o victorie, dar nu cea finală. Ivirea treptată în orizontul privirii a aspectelor terestrului, aparenta lor înălțare pe axa verticalității (sugerată prin sensul verbului *răsar*, metafora *clina zării*, conjuncția *și* antepusă elementelor enumerării — *și* dafinul *și* templul) înseamnă depășire a spațiului ondulat al mării, atingere a pămîntului ferm, acțiuni înfăptuite sub semnul seninătății (*ce liniștit*) și al luminii crepusculare *(raza înserării)*. Contrastul cromatic care opune marea țărmului *(neguri* — templul tău *alb)* dobîndește rezonanță în plan simbolic, prezența mărcii afective — *ce* liniștit — sugerînd existența și a unei faze anterioare opuse — neliniștea.

Dar nu numai elementele creatoare de contrast ci și cele de continuitate în desfășurarea lirică au o dublă încadrare (în plan descriptiv și în plan simbolic). Pe lîngă valoarea sa în plan iconic-reprezentativ, adjectivul *aurie* (plajă *aurie*), „ecou" semantic „surdinizat" al determinantului din primul vers — pradă de *aur* — și anticipare, presimțire a epitetului final — lîna *de aur*, se constituie ca „punte" între metaforele fundamentale ale sonetului.

Terțetul întîi cuprinde o și mai stringentă înscriere pe axa temporalității, prin încadrarea nu numai în perspectiva de prezent actual (datorită adverbului *astăzi* care presupune încă existența unui anumit spațiu temporal — în sonet, intervalul aflat între apariția țărmului în zare și atingerea lui), ci și în „momentul actual" (în actualitatea clipei), prin intermediul adverbului *acum*: „*Acum* veniți, tovarăși!" Adresarea este esențială pentru

Scanned with OKEN Scanner

înțelegerea sonetului, ea presupunînd ideea efortului colectiv și a victoriei comune asupra mării, deci ideea solidarității umane (potrivit legendei, tovarășii lui Iason sînt eroii slăviți ai Greciei — argonauții, porniți în căutarea lînei de aur). Ritualul jertfirii la altar a unor animale pentru dobîndirea bunăvoinței divine, cuprinzînd ideea necesității unui sacrificiu exterior, din sfera nonumanului, cu valoare de substitut, ne menține în atmosfera mitului.

În sonetul lui Voiculescu, eroul liric se sustrage complet trecutului, abolindu-l în numele prezentului și al viitorului. Nici o aluzie la trecutul personal nu apare, cu excepția verbului din penultimul vers, care exprimă, de fapt, opțiunea inițială : „Dedalicul tău suflet locaș mi l-am ales". Primele patru versuri cuprind identificarea metaforică fundamentală : sufletul iubitei = vast labirint, iar următoarele două — un „scurt istoric" al dedalului. Dacă la Pillat, momentul prezent („acum veniți, tovarăși") însemna convergență a acțiunilor întru împlinirea unui destin comun, la Voiculescu, el marchează o convergență aparentă, fenomenală, și o divergență profundă, esențială — deci un destin individual (subliniat și prin *dar*). Spre deosebire de eroii care odată intrați în labirint, sustrași deci orînduielilor firești și supuși unor necunoscute legi devin doar niște fugarnice umbre, (pluralul exprimă aici „dezastrul" comun), noul Tezeu coboară fără teamă în dedal, el avînd drept călăuză firul Ariadnei. Dar nu spre ieșire îl va conduce firul, ci înspre adîncuri labirintice de unde nu va mai dori să iasă niciodată (niciodată al viitorului, deschis spre viitor). Așadar, sonetul lui Voiculescu nu „reiterează" întocmai mitul lui Tezeu, ci îi transcede semnificația (mit cu semnificație „întoarsă").

Concentrarea viziunii metaforice (și simbolice totodată) asupra imaginii labirintului a dus la crearea unor serii sinonimice subsumate acestei reprezentări. Numeroasele sinonime ocupă poziții privilegiate în textura poeziei, la început sau în final de vers, iar cîteva înaintea cezurii mediane (I = început ; F = final ; C = cezură) :

adînc întortocheat (F 1), dedalic (I 13) ;
vast labirint (I 2), tainițele-i sumbre (F 5), vîrtej de capcane (F 8), cursă (C 11), neagră împărăție (F 12) ;
minotaur (C 3), fiară suverană (F 6) ;

mulți îndrăzneți (I 5), feciori eroici (I 6) ;
iubita mea (I 1), Ariadna (C 9) ;
un fir (F 9), o călăuză vie (F 10) ;
cobor (I 8), nu să scap (I 11), să intru (C 12), n-am să mai ies (F 14).

Spre deosebire de sonetul lui Pillat în care are loc o desfășurare plană, în linie dreaptă a discursului poetic, deci o *înaintare* a lui, fiecare cuvînt aducînd o semnificație nouă, diferită de a celorlalte, în sonetul lui Voiculescu, datorită sinonimiei multiple, are loc o permanentă reluare, sub diferite ipostaze semnificante, a aceloraşi semnificații, o revenire mereu pe același traseu semantic, dar în perspective înnoite. Drumul este labirintic, deschis înspre multiple direcții, fără vreun punct final.

Forma expresiei corespunde formei conținutului. Am putea vorbi de o formă spiralată a desfășurării lirice, ea simbolizînd veșnica mișcare înspre adîncul semnificației, dincolo de suprafața plană și vizibilă a semnificantului. Intrarea în labirint înseamnă, astfel, intrarea în spațiul creației (supus altor legi spațio-temporale decît lumea obișnuită) și eternă mișcare, permanent proces, niciodată desăvîrșit și încheiat în operă.

Direcția aparent divergentă a semnificațiilor (Iason va ajunge la falnicul tezaur al lînei de aur și Tezeu la crudul minotaur) se dovedește a fi convergență de profunzime a lor prin investirea cu valoare de simbol a imaginilor, drumurile eroilor — pe mare și în adîncurile labirintului avînd aceeași semnificație.

Eroul este un nou Tezeu nu pentru că iese învingător din confruntarea sa cu minotaurul (episod al mitului rămas neexplicit în sonet), ci pentru că reușește să găsească un drum — nu spre suprafață ci înspre adîncuri. Recunoașterea țintei este permisă de firul din *pletele de beznă* ale Ariadnei, în *neagra împărăție* doar *bezna* putînd fi călăuză (victoria presupune conformarea la cod). Așadar pentru acela care cunoaște legile dedalice, labirintul își pierde semnificația (sau aparenta non-semnificație), nu mai este cursă, nu mai este labirint. Ceea ce părea haos, arbitrar gratuit se dovedește a avea o ordine a sa, însă enigmatică.

Sensurile sonetului sînt tremurătoare, ezitante. Peste tot ne întîmpină ambiguitatea semantică, perspectiva multiplă asupra aceleiași realități, identitatea contrarii-

Scanned with OKEN Scanner

lor. Dacă iubita este Ariadnă salvatoare și crud minotaur în același timp, poate fi, oare, și eroul liric totodată Tezeu și nou minotaur ? Ce înseamnă rămînerea sa în neagra împărăție ? Renunțarea la destinul lui Tezeu și asumarea rolului de minotaur care va răpune, la rîndul său, pe temerarii care nu cunosc legile împărăției subterane ? Sau fiind Tezeu și minotaur în același timp, înfrîngerea „fiarei suverane" va fi înfrîngerea dar și victoria sa în același timp ? Astfel, doar prin jertfa de sine s-ar obține domnia în vasta împărăție — lăcaș al căutătorului de semnificații, ascuns în adîncul frumosului palat al semnificanților. Rămînerea în labirint ar însemna, astfel, acceptarea existenței *dedalice*, aflate sub semnul procesualității creatoare.

La unul dintre nivelurile de lectură posibile, sonetul ni se dezvăluie ca o declarație de veșnică iubire, iar la altul, ca simbol al procesului creator.

Subliniem cîteva deosebiri de esență între viziunile artistice exprimate în cele două sonete, prin alăturarea unor elemente contrastante ce pot fi interpretate atît în plan reprezentativ-iconic cît și în plan simbolic :

perspectivă statică

— peisaj natural, deschis, nelimitat, senin, încadrat în universul spațio-temporal (Pillat) ;

— construcție artificială, închisă, sustrasă legilor firești ale spațiului și timpului (Voiculescu) ;

perspectivă dinamică

— navigație pe marea tălăzuitoare și atingere a țărmului (încheiere a periplului) = înaintare pe orizontală, finalitate a deplasării (Pillat) ;

— drum, niciodată sfîrșit, în labirint = adîncire spiralată pe verticală, lipsă de finalitate a deplasării (Voiculescu) ;

perspectivă axiologică

— metaforă valorizantă a creației — *prada de aur a cîntării* (Pillat) ;

— absența oricărei referiri valorice (Voiculescu) ;

registru afectiv

— ieșirea din neguri, înseninarea (Pillat) ;

— intrarea în neguri, adîncirea, perseverarea în ele (Voiculescu).

Singurul spațiu și timp al noului Tezeu este labirintul (nu apare nici o referire la sosirea sa pe insula Creta).

Scanned with OKEN Scanner

Colhida reprezintă însă pentru noul Iason nu numai țintă ci și punct de plecare. Ajungerea la țărmul rîvnit al Colhidei nu înseamnă însă victorie finală *(nebiruit a* ieșit eroul din furtunile hiperboreeene, dar el nu este încă *biruitor*), după cum în sine, nu este nici coborîrea în labirint. În ambele sonete, finalurile sînt previzibile dar nu precizate.

Luciditate, seninătate, înțelepciune înseamnă efortul eroului scăpat din urgia mării și aflat sub protecția Minervei ; afectivitate, avînd temerar este încercarea celui care *acum* se află în urgia labirintului și asupra căruia veghează Afrodita.

Sub semnul limpidității clasice stă sonetul lui I. Pillat, sub cel al ambiguității moderne, textul lui V. Voiculescu.

Un simbol „ascensional" : copacul. Același motiv literar, aceeași structură formală, trei autori diferiți, trei viziuni particulare : Mihai Codreanu, *Plopul,* Ion Pillat, *Plopul,* Ion Barbu, *Copacul.*

Cele trei texte, scrise la interval de cîțiva ani între ele (între 1914 și 1919), se constituie ca reprezentări („evenimente ale limbajului") ale aceleiași realități ontice, nu rareori solicitate în literatură pentru virtuțile sale expresive, semnificațiile motivului comun fiind însă diferite, în funcție de viziunea artistică a fiecărei personalități creatoare. Și acum, sonetele :

M. Codreanu, *Plopul :*

Stă drept în sus ; — iar sobra majestate
A ramurilor sale-n mlădiere
Vibrează calm în magica tăcere
Din visătoarea lui singurătate.

În crengi ușor . . . tot mai ușor, străbate
Încetinel zefiru-n adiere . . .
Și-un freamăt lin, un freamăt de mistere,
Foșnește-n frunze-alene clătinate.

Ce simțitor e plopul meu din vale :
Cînd rîzi, pătrunde-n ramurile sale
Un viu concert de rîsete-n surdină.

Iar dacă plîngi, în plop ecoul zboară ...
Și frămîntat de jale, se-nfioară,
Din vîrf de crengi și pîn' la rădăcină
(123) ;

Ion Pillat, *Plopul :*

Născut din țarină spre cer se-avîntă
Ca un izvor de ramuri și de foi ...
Și doru-l mînă norilor, spre voi,
Dar lutul rădăcina-i înmormîntă.

Vioară e — și-n vîntul serii cîntă.
Ce suflet plînge în buștean greoi ?
Ce gînd de aur piere prin noroi,
Căzîndu-i frunza, aripa lui frîntă ?

Cînd va suna a Morții grea secure,
Atuncia doar din lemnul de pădure,
Din flăcări fumul alb o să învie

Plutind senin pe-al cerurilor larg ...
Sînt, Doamne, plopul cel legat de glie
Întins spre infinit ca un catarg !
(I 239) ;

Ion Barbu, *Copacul :*

Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul și-nebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Nici vălurile nopții, nici umeda perdea
De nouri, nu-i gonește imagina senină :
De-un strălucit albastru viziunea lui e plină
Oricît de multe neguri în juru-i vor cădea ...

Scanned with OKEN Scanner

Dar, cînd augusta toamnă din nou îl înfășoară
În tonuri de crepuscul cînd toamna prinde iară,
Sub casca lui de frunze un rod îmbelșugat,

Atunci, intrînd în simpla, obștească armonie,
Cu tot ce-l limitează și-l leagă împăcat,
În toamna lui, copacul se-nclină către glie
(9).

Mlădiere, calmă vibrare, molcomă clătinare, deci ușoară mișcare ondulatorie în jurul unei axe statice (Codreanu), avînt încremenit pe axa verticalității, frîntă dorință de contopire în infinitul albastru (Pillat), voință de cotropire și integrare sieși a supremei verticalități (Barbu), așadar dinamică ca principiu psihologic (dorință, voință), *copacul* se vădește a fi, în cele trei texte, un simbol polivalent ale cărui semnificații se lasă descifrate, prin lecturi succesive, la diferite nivele și în toate direcțiile a rețelelor de tensiuni semantice care le integrează [15].

Evocarea aspectelor fenomenalului, reprezentarea realității sensibile se realizează, lingvistic, prin intermediul unor termeni aparținînd aceluiași cîmp semantic : *ramuri* (Codreanu, Pillat), *crengi* (Codreanu, Barbu), *frunze* (Codreanu, Pillat, Barbu), *foi* (Pillat), *lemn* (Pillat), *rod* (Barbu), *rădăcină* (Codreanu, Pillat).

Simbolică la Pillat (*cer, nori*), expresia idealului se îmbogățește și se diversifică în creația lui Barbu prin termenii și metabolele unui complex figurativ : *bolți destinse, zenitul, imaginea senină, adînca și limpedea lumină, strălucit albastru, licoarea opalină.* Obstacolele exterioare interferate în cîmpul tensional realitate-aspirație *(vălurile nopții, perdea de nouri, neguri)* nu îndeplinesc rol de ecran deoarece, metamorfozat în imagine, viziune, idealul se sustrage constrîngerilor opacității.

Egală ca intensitate dar potrivnică înălțării, chemării tăriei albastre este forța materialității, „tăria" terestră *(țarină, lut, noroi, glie* — Pillat ; *glie* — Barbu) care leagă — și limitează — tot ceea ce este de aceeași esență cu ea (prin *rădăcină*, copacul își mărturisește afinitatea cu *lutul* ce-o înmormîntă). Imaginile comparative se constituie — într-un plan subteran — ca semne simbolice ale incompatibilității aspirației cu condiția reală — izvo-

Scanned with OKEN Scanner

rul de foi curgînd înapoi în spre origini, corabia implîntată în solul ferm năzuind spre largul ceresc.

Dacă echilibrul static nu implică o soluție de final, în schimb, tensiunea dinamică cere o rezolvare care se realizează prin dispariția unuia dintre termenii ei generatori (materialitatea — *bușteanul greoi* — Pillat ; idealitatea — *viziunea senină* — Barbu). Deci echilibru și împăcare (Codreanu), tensiune și soluționare prin distrugere (arderea mistuind bușteanul greoi duce la eliberarea fumului care este însă altceva decît vioara inițială), tensiune și rezolvare prin acceptarea condiției terestre (Barbu).

Odată cu triumful materialității fluide la Pillat *(fumul alb)* și al materiei rodnice la Barbu *(rodul îmbelșugat al toamnei)*, au loc importante modificări pe axa spațialității, verticalitatea convertindu-se în orizontalitate (fumul plutind „pe-al cerurilor larg" — Pillat), iar direcția ascendentă devenind descendentă (copacul se-nclină către glie — Barbu). Prin identificarea metaforică finală din sonetul lui Pillat :

> Sînt, Doamne, plopul cel legat de glie,
> Întins spre infinit ca un catarg

se restabilește direcția spațială inițială (în ultimul vers „se prelungește" viziunea neptunică a cerului — anticipată în prima strofă prin intermediul imaginii izvorului)".

Pe axa temporalității, există fie continuitate (Codreanu), fie discontinuitate (prin ieșirea din această dimensiune — Pillat) sau prin conștientizarea trecerii din „spațiul" atemporal într-unul temporal=sub influența „augustei toamne", copacul intră în „toamna" lui (Barbu).

Pe axa relației subiect creator — subiect al creației, distingem identificarea metaforică explicită cu eul creator (Pillat), exterioritate implicată, relativă (plopul *meu* din vale — Codreanu), și exterioritate absolută (la Barbu). Destinul creator se împlinește ca rezultat al interacțiunilor complexe dintre structura interioară și influențele exterioare (vîntul, legea rodniciei, „captare" și amplificare a vibrației altora). În fața realității fenomenale, reacția sensibilității este complexă — receptare și am-

Scanned with OKEN Scanner

plificare a undelor afective (Codreanu), exteriorizare a energiei emoţionale interioare (Pillat), comportament de posedat (hipnotizat, înnebunit) aflat sub influenţa unor forţe — din afară — copleşitoare (Barbu).

Freamăt, foşnet, ecou, concert („artă poetică" — Codreanu), dualitate *buştean—vioară* tinzînd spre eliberarea, prin ardere, a esenţei (dorinţa de eliberare a semnificaţiei din scoarţa semnificantului opac — Pillat), pătimaşă năzuinţă spre „adînca şi limpedea lumină" a bolţilor dar şi resemnată împăcare — cu glia — prin rod (aspiraţie spre complexitatea şi transparenţa sensului total, dar şi acceptare a semnificaţiei parţiale — Barbu) — iată doar cîteva „ipostaze" ale copacului.

Structurarea conţinutului decupează sonetele în următoarele moduri : 8/6 (Codreanu) = octetul formează un tot semnificativ, la fel şi sextetul ; 4(3/1)/4/4/2 (Pillat) = = sextetul nu se împarte în două terţete „semantice", ci într-un catren şi un distih ; 8/6 (Barbu) = octetul şi sextetul realizează cîte o unitate de sens. Rostirea versurilor dezvăluie, în sonetul lui Codreanu, conform terminologiei lui C. Bousoño, un dinamism neutru [16], datorită substanţei semantice echilibrate (lectura respectă un tempo normal) ; la Ion Pillat, un dinamism negativ, în octet (lectură lentă, încetinită), şi pozitiv în sextet (lectură rapidă), efect al ingambamentului lin (potrivit delimitării lui D. Alonso [17], sensul curge în al doilea vers pînă la sfîrşit) şi al formulării exclamative ; la Ion Barbu, dinamism pozitiv în octet, datorat ingambamentelor „abrupte" (sensul se frînge în al doilea vers) şi negativ în sextet, datorită repetiţiilor semantice.

Prin urmare, în textele discutate, operaţia de reprezentare a copacului iradiază multiple sensuri simbolice (prevalînd sau apărînd doar unele dintre aceste semnificaţii, în fiecare sonet) — simbol al umanului sfîşiat de contradicţii, aspirînd spre depăşirea circumstanţei sale relative şi atingerea absolutului, prin restrîngere, simbol al condiţiei creatorului în lume, artă poetică a sa, simbol al textului surprins în tensiunea dramatică dintre semnificantul material, opac, şi epuizabil şi semnificatul ideal care nu poate exista fără suportul formei ; prin extensie, simbol al limbajului, tinzînd spre semnificaţia totală dar înlănţuit de posibilităţi fonice şi semantice reduse, de sensuri parţiale.

Scanned with OKEN Scanner

ION PILLAT
SAU PARADOXUL CLASICITĂȚII

Cadențîndu-și, în versuri ale sfîrșitului, menirea, Pillat și-a afirmat direct patosul nerecunoscut de contemporani : „Au spus că-i rece și n-au bănuit / Ce patimă îi clocotea în vine, / Au spus că nu-i adînc și n-au simțit / Genunile ce dorm sub limpezime" (*Menire*). Chiar dacă „genunile" peste care poetul a înălțat seninuri și a clădit limpezimi nu sînt abisale, mărturisirea este relevantă în înțelegerea „clasicismului" său. Cîteva mari subiecte „romantice" au fost decantate în tratare, impulsul sentimental fiind dominat prin detașarea contemplativă și efortul de voință clasică (romantismul nu ar consta în alegerea subiectelor, potrivit spusei baudelairiene, ci în modul de a simți). Aflat, cum s-a zis, prin rezolvarea dualismului său structural, pe traiectoria cea mai modernă a clasicismului, Pillat a valorificat, într-o manieră particulară, motive comune multor poeți *nocturnul, marea, dorul, creația.*

Imagistica nopții sau nocturnul „metaforic". Poet solar, cîntăreț al luminii intense, invadatoare a astrului zilei, Ion Pillat este și un poet al nopții. Nocturnul constituie o constantă a creației artistice pillatiene, indiferent dacă peisajul iluminat de sclipirea astrală este autohton, meridional sau exotic, iar timpul este actual, istoric sau legendar-mitologic.

„Agoniei" zilei îi urmează, în viziunea lui Pillat, nu întunericul ci arderea nocturnă, nu pustiirea nopții, ci înflorirea ei. Ceasul cînd amurgul „s-a stins în helește" și apa lor rece „se podește cu cleștar", cînd se aprinde noaptea în „pîlpîiri de raze" (I 168), este ceasul mirific

Scanned with OKEN Scanner

al intrării într-o lume ireală de jerbe de lumină și basm. Intrarea în noapte înseamnă, totodată, și posibilitatea receptării adevăratului univers ascuns pînă atunci de lumina orbitoare a zilei. Dacă și pe orizonturi limpezi luceafărul veghează, el „strălucе numai cînd noaptea îl atinge" (I 109). Atingerea nopții este dătătoare de viață, ea învie și înflorește nu numai priveliștile lumii pămîntești, ci și pe acelea ale cosmosului. Prin această viziune, clasicizantul Pillat nu este prea îndepărtat de romanticul Novalis cînd acesta scria că noaptea deschide în noi ochi mai cerești decît stelele, îngăduindu-ne să-i contemplăm minunățiile.

Inițierea în noapte se petrece sub semnul esteticului. Sub lumina difuză care transfigurează și înfrumusețează totul, apa murdară și opacă a iazului, pe care numai scaieții ning „zadarnicul lor puf" și în care doar „pustiul" se răsfrînge, devine o grădină unde cresc „din fire și pete de lumină" „zambile și lalele și roze de Șiraz" :

> Și cînd albastrul nopții ne-aduce micșunele
> Pe pajiștile apei și lin le-a răsfirat,
> Cînd cerul, pentru clipa de taină și-a lăsat
> Pe-aleele lichide prundișul alb de stele,
> Noi în genunchi căzurăm... Petale cu petale
> Din balta cea mai tristă, grădină ai făcut
> (*Balta, I* 225).

Metaforele sînt încadrate în construcții figurate, perspectivele deschise asupra nopții fiind diferite, prin elementele de referință, de fiecare dată, altele : „A înflorit cu stele / *Al nopților copac*" (I 177) ; „Pe semne-n *coșul nopții* vrea soarele să cadă" (II 303) ; „Dar tu legat de patul cu legănări de barcă / Pornești pe *firul nopții* cu stelele ca prund" (III 567).

Privirea poetului străbătînd „cleștarul" nopții se îndreaptă înspre tăriile cerului ca spre o mare de lumină. Epitetele și metaforele bolții sînt reprezentate, în special, de substantive care denumesc pietre prețioase sau metale colorate : „cer *de ametist*" (I 100), „cer *de smarald*" (I 245), „văzduh *de safir*" (I 185), „*peruzeaua* zării" (III 675), „cer *de opal*" (I 245), „boltă *de onix*" (I 87), „cer *de cobalt*" (III 834). Nu cromatism simbolic, și nici poli-

cromie, ci modulație a nuanțelor, irizare a tonurilor valorizate prin evocarea mineralului, destăinuie vibrația coloristică a nocturnului.

Poeticitatea selenarului este intens solicitată, una din trăsăturile fundamentale ale vocabularului fiind determinată de frecvența lexemului *lună*, care poate fi considerat cuvînt-dominant al poeziei. În sens propriu, termenul este polisemantic ca și în limba comună, el denumind atît „astrul ceresc" („Era aceeași *lună*-n cer", I 24) cît și „lumina astrului" („Pe șesul nins fără ninsoare / Cresc codri desfrunziți *sub lună*", I 157).

În bogata imagistică a lunii, cele mai numeroase sînt metaforele cu rol plasticizant. Finalitatea lor descriptivă determină însoțirea echivalenților figurați ai termenului *lună*, în multe cazuri, de epitete. Citățm o primă categorie, comună și altor poeți, în această *morfologie clasificatoare* a elementelor imaginarului, potrivit terminologiei lui G. Durand [1] : *lună-cerc :* „Pe *cercul lunii* cornul Licornului răsare" (I 97) ; „Și deodată urcă gemeni pe un cer albastru-nchis / *Cercul lunii* de aramă și-argintatul Fuji-Yama" (I 184) ; *lună-disc* : „O strașină cu-aripi negre pe *discul alb* al lunii" (I 85) ; *lună-arc :* „Și arcuit pe valuri *al lunei arc* apuse" (I 116) ; „Fosforescent în noapte se-ndoaie-*un arc de lună*" (I 68) ; *lună-corn :* „Iar *cornul lunii* palid se-apleacă spre declin" (I 133) ; „Stelele mi-l țin *cornul lunii* strîmb" (III 769). Dorința figurării este dublată de apetitul cromatic, forma este saturată de culoare. Luna constituie o imagine-fundal sau ea evoluează pe fundalul cerului, al apei, al nopții, în reprezentări dinamice.

Metafore neobișnuite ce se integrează însă firesc în atmosfera contextuală sînt : *lună -iatagan, cuib, urnă cinerară :* „Crește-n zare luna nouă / *Iataganu-i* de lumină" (I 47) ; „Mai știi în noapte plopul cu luna, *galben cuib ?*" (III 696) ; „În zări acum e cerul o dungă de argint, / Și urna *cinerară* a lunii urcă-n noapte" (I 122). Prin surprinderea unicității absolute a unor momente nocturne, pasajele poetice citate constituie mici „peisaje" impresioniste în iconografia imaginară a selenarului.

Ecuația *lună-floare* este rezultatul impresiei estetice trezite de astrul nocturn și al identificării apariției și dis-

pariției sale de pe boltă cu înflorirea și veștejirea unei plante. Efectul este pictural :

În cîmpul asfințitului răsar
— *Potir de crin pe-un lujer nevăzut* —
Și-o stea de aur ca un bondar
Din alba mea petală a căzut.

Și-acum spre zori cum tainică pălesc
În chipul unei flori de păpădie
De-mi suflă vîntul fulgul meu ceresc,
Pe iaz privește-l însorit învie
(*Luna*, II 388).

Identificarea *cer-pămînt* constituie fundamentul imaginii centrale sprijinită de metaforele auxiliare sau subordonate — *cîmpul asfințitului, potir, lujer, petală, fulg*. Reflectarea acvatică a tabloului lunar prilejuiește tot o stilizare florală : „Cu-apusul luna albă căzu în helești ; / *Pe floarea*-i ca pe-un nufăr se-așează brotăceii" (II 285).

Considerarea cerului drept o apă în care sălășluiește luna deschide perspective figurative multiple asupra astrului : „Din tren, în zori, văd cerul ca o apă / Prea limpede cu *scoica lunii*-n fund" (II 479). Corelația *cer-apă* este fundamentală în ordinea metaforicului, ea mobilizînd valori esențiale ale reveriei cosmice. Dacă cerul este pentru apă un apel la comuniune în verticalitatea existentului, apa care reflectă cerul devine profunzime a acestuia, potrivit afirmației bachelardiene [2]. Viziunea determină și apariția unor contexte în care termenii figurați sînt selectați din domeniul navigației. Asocierea fundamentală care a dat naștere imaginilor se bazează pe similitudinea de imensitate („desgrănițare"), culoare, adîncime (înălțime) : „Și iată că răsare înfiorînd laguna : / De aur, *arcuită ca o gondolă*, luna" (I 88) ; „De-argint *caicul lunii* se leagănă pe cer" (II 474) ; „În geam își desfășoară pînza clar / Pe ape înnoptate *bricul lunii*. / Lăsînd să-i joace stelele prin funii, / Pe punte sufletul veghează iar" (III 832). Reconstrucția poetică a astralului lunar realizează o replică plastică a realului evocat, o imagine „în oglindă", datorită semantismului specific termenilor utilizați — luna este o gondolă a cerului, în

peisaj veneţian, iar în mediu „suleimanesc" este un caic. Traseul selenar imaginar înseamnă plutire, alunecare, legănare pe o suprafaţă care valorizează cromatica (*de aur, de argint*). Metafora *bricul lunii* determină utilizarea, în sens figurat, a termenilor *pînză, funii, punte,* care susţin, prin detaliere, imaginea centrală. Subiectivul este atras în dinamica cosmicităţii (*înfiorînd, suflet*). În toate reprezentările lunare intervine fenomenul *opalescenţei* imaginilor, prin care un obiect se străvede parcă prin celălalt, potrivit terminologiei lui R. Ingarden [3].

Altă serie de versuri conţine referiri nu la imaginea de pe cer sau la cea răsfrîntă în ape a astrului, ci la acţiunea de a lumina şi la calitatea luminii sale. Numeroasele „reflectări" poetice ale radiaţiei cosmice nocturne mărturisesc un adevărat cult pentru lumină. Luminarea ia forma înfloririi : „Şi luna *înfloreşte* întregul Helespont" (I 99) sau pe aceea a arderii : „cînd *aprinde* luna *jar*" (I 200). Percepută la suprafaţa obiectelor, lumina devine *brumă, pulbere* („Lacul şi *bruma* / Lunii pe el", I 224) ; „O *pulbere de lună* albeşte pe livezi", II 294), în atmosferă devine *ceaţă, picături, nea* („lună cernută-n *ceaţă fină*", II 315 ; „Din paltinul în frunză curg *picături de lună*", I 48 ; „*neaua lunii* ninge pe sălcii în zăvoi", II 271), la suprafaţa apelor, *solzi, sidef* („sidef de lună", „solzi de lună, II 476).

Dar nu numai imaginea astrului pe cer sau răsfrînt în ape, nu numai lumina sa surprinsă la suprafaţa obiectelor, pe ape sau saturînd întreaga atmosferă l-a încîntat pe poet, ci şi starea de vrajă pe care o trezeşte, stare prielnică fanteziei. Armonia exterioară cuprinde totul într-o adevărată apoteoză lunară : „Îşi cerne *vrăjirea* văpaie de lună" (I 14) ; „Prin plopi cu frunza rară ne bate *vis de lună*" (I 144) ; „*farmece* de lună" (I 189) ; „*incantaţia* lunii" (I 223) ; „al lunii lung *descîntec*" (II 371). Contextual, apar şi lexemele *poveste, basm :*

> Pe cer de-opale gerul pironit e
> Cu reci sclipiri astrale şi arar
> Răsfrînge cataracte împietrite,
> Aprinde bolţi din basmul selenar
>
> (*Viziune polară*, III 788).

Invocîndu-l în poemul *Bătrînii* pe Anton Pann, care singur poate înflori pe „mărăcinii vieţii a rîsului

răsură", Pillat condamnă poeții care din „fagurii iubirii" i-au dăruit durerea, învățîndu-l, „nătîngii", s-o prețuiască precum „mierea". În această perspectivă, *basmul selenar* devine *băsmire de lună* (II 328).

Desăvîrșindu-se, fuziunea *selenar-vrajă-vis* se împlinește în poezie :

Cum străbăteam în *răsărit de lună*
Lumina vaporoasă-a unui vis (...)

Cum perindam prin *troeniri de lună*
În ceața străvezie-a unui vis (...)

Cum rătăceam sub *curcubeu de lună*
Prin luminoasa pacea-a unui vis (...)

— Domniță-mi risipesc ca *stropi de lună*
Prin noapte-aceste versuri
(*Balada viselor*, I 176).

Tripla serie de repetiții semantice este marcată de nuanțe stilistice diferențiatoare : *cum străbăteam — cum perindam — cum rătăceam ; răsărit de lună — troieniri de lună — curcubeu de lună ; lumina vaporoasă-a unui vis — ceața străvezie a unui vis — luminoasa pace a unui vis.* Termenii sînt perfect adecvați, citiți atît „pe verticală" cît și „pe orizontală". Planul verbelor implică ideea pierderii treptate în vag, în nedeterminat : *a străbate* („a parcurge o distanță de la un capăt la altul"), *a perinda* („a se plimba, fără precizarea vreunei direcții"), *a rătăci* („a greși drumul, a nu ajunge la capăt"). În imagistica selenară are loc trecerea de la exprimarea proprie — *răsărit de lună* la formularea figurată — *troeniri de lună* și *curcubeu de lună*, iar în planul visului, apare un triptic metaforic — *lumină vaporoasă — ceață străvezie — luminoasă pace*. Vraja lunară și visul generează poezie. Comparația finală — versuri ca *stropi de lună* se integrează firesc în atmosfera „semantică" a poeziei. Vibrația muzicală a atmosferei reverberează nu în gama romantică a Nocturnelor lui Chopin sau a micilor piese de Schumann, ci în registrul sonor al *Micii serenade* mozartiene.

Scanned with OKEN Scanner

Radiația luminoasă devine emanație afectivă în una din cele mai interesante — și complexe — metafore lunare :

Cînd rațele sălbatice cad stol
Și fîșîind prin trestii se strecoară
Se-aprinde *dorul lunii* pe-al meu gol
Și plopii se sărută lîngă moară
(*Iazul*, II 372)

Dincolo de aspectul decorativ al iazului nocturn, străbate expresia emoțională a comuniunii — întru eros — a elementelor, dezvăluind o natură profundă și tainică. Metafora *dorul lunii* (amintim că am întîlnit și metafora *gîndul lunii*, I 162) ce presupune în subtext o personificare, disemnează, în întregul context, elemente figurate :

Dar peste liniști pururi călătoare
Chemînd talazuri noi la luminiș,
Imensul *dor al lunii*, drum pieziș,
Întinde scînteind ca o ninsoare.

Pătrunde-n guri de peșteri, gol de munte,
Aprinde ape-n tăinuite chei
Și prin păduri adînci durează punte.

Cu ochi de rază crengile desface
Și lacrimi prind în arzător polei
Tot visul celui adormit în pace
(*Endimion*, III 795).

Energia luminoasă poetizează aspectele lumii. Elementele pe care se înalță construcția metaforică sînt : epitetul *imens*, verbele referitoare la lumină : *chemînd, întinde, pătrunde, aprinde, durează, desface*, obiectele directe ce notează aspectele naturii străbătute de ea (și care dezvoltă sugestia singurătății tainice) : *talazuri noi, drum pieziș, guri de peșteri, gol de munte, tăinuite chei păduri adînci*, prezența cuvintelor care exprimă ideea de strălucire : *luminiș, scînteind ca o ninsoare, aprinde, ochi de rază, arzător polei.*

Scanned with OKEN Scanner

În textura creației, metaforele se interferează cu personificările, „însuflețirea" astrului fiind realizată, de fiecare dată, pe căi diferite. Un poem construit în întregime pe invocația adresată lunii este *Bătrînii.* Analogia cu structura *Scrisorii I* de Eminescu este evidentă. În raza lunii, care luminează, de data aceasta, rafturile unei biblioteci și nu priveliștile schimbătoare ale lumii, învie, din trecut, cărturarii prețuiți de poet. Revărsarea selenară de „frumusețe și splendoare, de liniștire și împăcare" ce acționează, precum moartea, ca suprem principiu egalizator în poezia eminesciană, devine, la Pillat, curiozitate „filologică", „dor de slovă" și „sete de citire" :

Cercetătoare lună, cu mîna ta de var
Ștergi, pe furiș, pe rafturi un prăfuit slovar,
Domneasca întărire, pecetea nu-ți pun stavili ;
Pe zápise aluneci, pe condici și pe pravili,
Te vîri prin Letopiseț, pătrunzi în Uricari.
În legături de piele și lemn mîncat de cari
Stă vorba ce deschise al cerului hotar :
Te razimi de-o Cazanie sau de-un Penticostar.
De tine dăruite cu argintate muchii,
Străfulgeră din umbră, un univers de buchii.
O, *Lună,* nu le-atinge și lasă-le să doarmă ;
Întorci o foaie numai și-un veac uitat se darmă.
(II 322).

La constituirea nocturnului imaginar colaborează și reprezentările sideralului. Atît unicitatea („*Întîia stea* prin frunze creștea tremurătoare", II 304 ; „Stă *prima stea* pe-al apelor hotar", II 481 ; „Pe mal un singur paltin, pe ape *doar o stea*", III 693) cît și pluralitatea („vezi trecînd pe cercuri rătăcitoare *zodii*", I 54 ; „Spre nord *Săgetătorul* rotește *a lui zodie*", I 87 ;) au pondere egală în stilistica astralului.

Alături de *stea,* frecvent apare cuvîntul *luceafăr* (cu sinonimele *steaua dimineții, Hesper, a Venerei lumină),* el fiind în contextele în care apare centru al imaginii (în majoritatea cazurilor este subiect în propoziție). Dacă *a licări, a luci, a sclipi, a străluci* sînt verbe utilizate pentru notarea sclipirii stelelor, în schimb, pentru redarea luminozității luciferine sînt solicitate predicatele *a se aprinde* și *a arde.*

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre cele mai interesante categorii metaforice se realizează cu ajutorul termenilor din cîmpul stilistic al lui *floare*, poetul recurgînd la o gamă largă de cuvinte care notează fazele de dezvoltare și componentele unei plante (*sămînță, a încolți, mugure, petală, sfoliat*) sau denumesc specia florală (*iris, nufăr, lalea*). *Sămînță*, cuvînt selectat pentru sugestia procesului germinativ, nu se înscrie într-o viziune concretizatoare, pentru că ceea ce se înfiripă și se întrupează este repaosul : „iar pe al mării larg / A *stelelor sămînță* a zămislit repaos" (I 87). *Mugure* este o metaforă inserată în contexte bazate pe imaginea oglindirii, a răsfrîngerii : „A tăcut fîntîna serii în oglinzile ce poartă / Printre roze în risipă cîte-un *mugur nou de stea*" (I 231) ; „Așa dormind am pomenit un rîu / Cu *muguri mari de stele* la un scoc" (II 497). Dacă luna era identificată cu un crin sau cu o păpădie, steaua creează imaginea unui iris : „Din apele tăcerii / Irișii serii / Pe-oglinzi tremurătoare de lacuri s-au deschis" (I 218). Echivalența metaforică *stea—floare* face posibilă construcțiile „a stelelor petale" (I 177) și „stele sfoliate" (I 231).

Altă serie metaforică este alcătuită din cuvintele *piatră, prund, nisip*. Oglindirea întinsului stelar în apa limpede a lacului trezește imaginea pietrelor din adînc : „lacul clar cu stele pietruit" (I 220), iar identificarea *noapte-fir de apă* prilejuiește apariția expresiei figurate *prund de stele* (I 225). Alteori, imaginea este cea a plajei „scînteind prundiș de stele" (III 622) sau a „prundișului alb de stele" (I 225) oglindit în aleele lichide. Nemărginitul cerului nocturn este „podit cu nisip stelar" (I 169, III 711).

Polisemantism metaforic dezvoltă, contextual, termenul *bob*, el primind consecutiv, semnificațiile „picătură", „strop", „grăunte" : „Amurgu-și scoate stelele din sîn / Și *boabe de sclipiri* s-au risipit" (II 400) ; „pe cleștarul serii nu voi lăsa, rotund, / Decît un *bob de rouă* ce licăre plăpînd" (II 511) ; „Și svîcnindu-și *bobul mic* spre cloșca de-aur / Stele zvîrlite-n zare-un pumn de mei" (II 318). În viziune „păstorească" („datornică" celei eminesciene „ies stelele din strungă"), *stea* e integrat în construcții figurate alături de cuvintele *oi, strungă, a paște, a mulge* („Cîte una / Ca oile-n poiană, stele, stele, / Ieșeau din ce în ce mai mari" (III 566).

Scanned with OKEN Scanner

O perspectivă neobișnuită este cea a *stelelor zar* azvîrlite de mîna nopții (II 469, II 511). Prin „mutație" metaforică, corpurile cerești cu lumină proprie devin obiecte purtătoare sau producătoare de lumină : *stele, fanaluri de corăbii"* (I 170), *stele, faruri* (I 241). Cîteva creații sînt în întregime încercări de definire metaforică a stelelor : *Stelele* (II 390), *Stele* (II 478), *Stele* (III 818), fantezia oscilînd între diverse reprezentări : „ace sclipind lumini" ca piatra de „olmaz", „deplină geometrie", „cristal plăpînd".

Miraj nocturn înseamnă, în poezia pillatiană, explozie de lumină și culoare, de înflorire și vrajă. Perceput la suprafața apelor, miracolul nopții simbolizează amăgirea, căci pescarul prinde în plasa sa doar stelele ce „străbat cleștarul nopții și-nvie luciul apei" :

Ai prins luceafărul din cer ! Scînteie
Cu solzi de-argint, tremurător în plasă.
Și stea cu stea în juru-i înstelarea :
În bură și ninsoare de lumină,
În picături de ploaie sclipitoare,
În grindină tăcută de luceferi,
Prin plasa ta, pescare, se adună
(*Pescarul*, I 171).

Alteori, astralul reprezintă principiul contrar al luciditații, „a Polului magică stea" încercînd cu „lanț de lumină" să rețină ghețarul pe care fascinația mării „de-a pururi senină" îl fură în „moarte și vis" (*Ghețarul*, I 194).

Alături de cuvintele dominante *lună, stea, luceafăr* apar o serie de termeni ce creează atmosfera specifică a nopții. Distanța între exprimarea metaforică și formularea proprie, între „semn și sens", creează, potrivit viziunii lui G. Genette „spațiul interior al limbajului" [4].

Ideea de *luminozitate, strălucire* este realizată prin intermediul a patru categorii de cuvinte : a) termeni utilizați în sens propriu, în contexte nefigurate sau figurate : *clar, curat, fosforescent, iluminat, irizat, licăr, licări, limpede, limpezime, limpezit, a luci, luciu, a lumina, lumină, rază, a sclipi, sclipitor, senin, strălimpede, a străluci, a strălumina, străveziu* ; b) termeni din cîmpul stilistic al arderii, utilizați metaforic : *a se aprinde, aprins, a arde, foc, jar, jăratec, a pîlpîi, a scăpăra, a scînteia,*

scînteie, scînteietor, văpaie ; c) termeni ce denumesc fenomene naturale și care apar, în construcții metaforice, cu sens figurat : *a bruma, brumă, bură, ceață, chiciură, ger, gheață, grindină, nea, a ninge, nins, ninsoare, ploaie, polei, promoroacă, sloi, troienire, zăpadă* ; d) termenii *cristal* și *cleștar*, utilizați întotdeauna metaforic.

Referințele coloristice sînt exprimate prin : a) nume de culori : *alb, albastru, argintiu* (cele mai frecvente determinări cromatice), *galben, opalin, purpuriu, roșu, roz, siniliu, verzui, vînăt* ; b) nume de metale : *aur, argint* (cele mai frecvente), *aramă, platină* ; c) nume de pietre prețioase : *ametist, olmaz, onix, opal, peruzea, safir, smarald* ; d) nume de materiale din care se fabrică diferite obiecte ornamentale : *fildeș, sidef, nacru* „sidef".

Viziunea nopții ca *înflorire (ofilire)* și *rodire* este creată de următorii termeni : *crin, a culege, floare, fir, fruct, fulg, grădină, grădinărească, iris, a înflori, înflorire, lalea, lotus, lujer, micșunea, mugur, nufăr, a se ofili, păpădie, petală, potir, rodie, roditor, roză de Șiraz, sămînță, semănătură, sfoliat, tulpină, a se veșteji, zambilă.*

Atmosfera de taină și vrajă este realizată de termenii : *armonie, armonios, basm, descîntec, diafan, dor, farmec, incantație, a înfiora, lin, liniște, a liniști, mister, molcum, pace, plăpînd, repaos, a robi, taină, tăcere, tăcut, vis, vrajă, vrăjire.*

În afara nocturnului, astralul (selenarul și sideralul) reprezintă un simbol al supremei valori estetice, morale și spirituale („Orbit, îi zăream numai *luceferii privirii*", I 105 ; „*Luceferi* poartă-n suflet și-n limpezi ochi scîntei", I 94 ; „Îmi aștern pe alt tărîm *recoltele de stele*", III 819).

Universul nocturn nu este macabru și sepulcral, ci feeric și senin, nu este lugubru și întunecat, ci mirific și luminos. „Fiecare om cunoaște noaptea pe care o poate înțelege și pe care o merită", afirma M. Brion [5]. Spre deosebire de Eminescu sau Blaga, la care noaptea înseamnă, în primul rînd, atmosferă, la Pillat, ea înseamnă, înainte de toate, peisaj. Imaginația plastică în fața imensității scăpărărilor siderale zugrăvește, în forme neobișnuite, în culori strălucitoare, bolta.

Peisaj astral și torent luminos, nocturn înseamnă însă și atmosferă saturată de vrajă. Depozitară a sufle-

Scanned with OKEN Scanner

tului — „mărgărit", fantastica „scoică" a nopții este și rezonatoare, în surdină, a dorului și avînturilor poetului iluminate de aprinsa văpaie selenară.

Terminologia mării. Atras de spații vaste, fascinat de ideea durabilității, I. Pillat este și un poet al mării. Și stepa i-a astîmpărat dorul de „dezmărginire", dar pentru o perioadă scurtă a existenței. Doar universul astral l-a urmărit atît de constant și a trezit același ecou în sufletul său ca și universul marin.

Și nu e lipsit de importanță faptul că terminologia mării este cu mult mai bogat reprezentată în opera sa decît în poezia celui mai romantic dintre romantici — Eminescu. Utilizînd simboluri specifice romanticilor, Pillat rămîne un clasic prin atitudinea sa lirică, atitudine a unui contemplativ.

Larga arie de semnificații a peisajului marin poate fi sugerată prin versuri grupate, cînd e posibil, în exemple opoziționale, demonstrînd capacitatea polisemică a motivului marin :

peisaj sudic, senin : „Pe mări de micșunele ning pescărușii fulgi" (III 693) ; *nordic, crepuscular :* „Mai știi tu minte-amurgul pe apele polare ?" (I 52) ; *viziune mitologică a mării :* „Poseidon doar mai este pe mări nemuritor" (I 64) ; „Luceferi ard pe mare și nu mai sunt Sirene" (I 129) ; *viziune „nautică" a mării :* „Lovind în spuma albă cu rostrul de aramă / Încalecă trirema, tăind al mării larg" (I 112) ; „Nici un catarg. / Valuri se sparg / Pe dună. / Pe-al mării larg / Nici un catarg" (I 125) ; *element cosmic care împărtășește (sau nu) sentimentele umane :* „Noi vom porni prin aurora, / Cînd marea rîde și e soră / Cu larg avînt" (I 197) ; „Apoi cu-aceeași nepăsare / Se potoli eterna mare / Și lîngă tine-n înserare / Să plîng rămas-am numai eu" (I 204) ; *țintă și punct de plecare a aspirației veșnic nepotolite spre „altceva" decît ce este „aici" și „acum" :* „Din larg zăream pămîntul, pe țărm privesc spre larg" (III 694) ; *simbol al inaccesibilului :* „Departe e marea cu val de smarald spre care vîslează năerii" (I 194) ; *tărîm mirific al sentimentului :* „Răscolind prin oceane irizatele vitrine / Cu crengi

roșii de coraliu și cu alb mărgăritar, / Dorul meu și-a tras năvodul din talaze pentru tine / Dar în el găsit-ai numai sarea lacrimei ca dar" (I 192) ; *simbol al permanenței cosmice raportate la vremelnicia umană :* „În vînt se duc mîndrii de voievod / Și orice slavă-n veac o spală marea" (III 819) ; *cadru al singurătății :* „Nisip, talazuri, spume și scoici — tu nicăieri" (III 694) și *simbol al însingurării :* „În zare nimeni. Vremea / Cu fumul ei de-o clipă și cerul veșnic. Marea / Și marea, iarăși marea, și marea pretutindeni" (III 594) ; *simbol al morții :* „Stau și privesc, ajuns la căpătîiul / Pămîntului din mine . . . Stau stîncă / În murmur lung de valuri prăbușite / Și tot ascult, pe țărmul cel din urmă / La glasul morții și la glasul mării" (III 590).

Univers verbal autonom, opera ni se dezvăluie, în primul rînd, prin vocabularul ei. Conștient de limitele metodei statistice, P. Guiraud îi afirmă totuși utilitatea ca instrument de depistare și etapă în cercetare, poezia fiind, în același timp, „un limbaj și o artă" [6].

Lexemul *mare* reprezintă extremitatea piramidei plasate „pe vîrf" (ca să reluăm o metaforă a lui Guiraud), care susține întreaga terminologie marină. (*Mare* are frecvența absolută : 268, apare, în sens propriu, de 218 ori, în comparații de 27 de ori, metaforic sau în contexte figurate de 23 de ori ; acestor apariții li se adaugă cele 58 de contexte în care *apă* este utilizat cu sensul de „mare" ; în prima perioadă a creației, termenul *mare* are frecvența 131, în a doua — frecvența, 3, iar în ultima etapă, frecvența 134.)

Cuvintele subsumate motivului marin pot fi grupate în mai multe cîmpuri stilistice („paradigma" motivului) ce deschid perspective felurite asupra mării. Înserierea în aceste cîmpuri privește doar substantivele, care „substituind starea de gol, specifică genunei", umplu „profunzimea", conform formulării metaforice a lui J. P. Richard [7]. *Mare* înseamnă imensitate, „desgrănițare" (larg +adînc), dar totodată și limitare, „țărmurire", și navigație, „aventură". (În paranteză indicăm frecvențele mai mari decît 10).

I. *Imensitate* (larg+adînc) : 1. *largul mării :* mișcare percepută vizual și auditiv : *curent, freamăt, reflux, spumă (43), talaz (36), undă (16), unduire, val (140) ; cadență, muget, murmur, răsunet, ritm, sgomot, vuet, vuire ;*

întinderi, blocuri solide la suprafața mării : *arhipelag, atol, banchiză, gheață, ghețar (13), insulă (32), morenă, ostrov (10), stîncă (31)* ; 2. *adîncul (înaltul) mării* — faună și floră marină : păsări : *albatros, cormoran, elcovan, goeland, pescăruș (11)* ; mamifere : *delfin (12), focă, narval* ; animale inferioare : *bureți, coral, mărgean, meduze, polipi, scoică (26), (mărgăritar), stea de mare, triton* ; plante : *alge, goemon, sargas, flori marine* ;

II. *Lumea țărmului* : „înaintări" ale mării în uscat : *fiord, golf, lagună* ; țărm natural : *coastă, dună, liman, mal, nisip (12), plajă (23), promontoriu, țărm (69), uscat* ; țărm amenajat : *canal, chei, dig, far, port (14), stăvilar* ;

III. *Navigație* : călătorie și momente ale ei : *călătorie, escală, pribegie* ; denumiri de ambarcațiuni : *barcă, bric, caic, caravelă, corabie (22), galeră, gondolă, luntre, navă, transatlantic, triremă (19), vapor, vas, flotă* ; părți ale unei ambarcațiuni : *ancoră, carenă, catarg (23), cîrmă, fanal, lopeți, pînză (21), proră (19), punte, pupă, ramă, rostru, vîntrea, vîslă* ; grade în flotă și categorii de navigatori : *călător, căpitan, cîrmaci, conquistador, corsar, lopătar, luntraș, marinar, matelot, matroz, navigator, năer, pescar (13), pescuitor, pilot, pirat, vîslaș* ; instrumente de orientare în spațiu : *astrolab, busolă, hartă* ; unelte de pescuit : *mreajă, năvod, plasă, rețele.*

În terminologia mării figurează și o serie de nume proprii : nume de mări *(Marea Egee, Marmará, Mediterana, Marea Neagră* și simbolul *Thalassa)*, de zeități ale mării la vechii greci sau la romani *(Neptun, Nereus, Okeanos, Poseidon, Sirene, Tritoni)*, numele unor personaje istorice sau mitologice al căror destin a fost legat sau hotărît de mare *(Cristofor Columb, doge, Hero, Leandru)*, denumiri de insule, arhipelaguri, strîmtori marine sau golfuri *(Ciclade, Cithera, Formoza, Lesbos, Helespont, Cornul de Aur).*

Alături de substantiv, adjectivul este un cuvînt privilegiat al poeziei, constată P. Guiraud, lumea fiind percepută de creator, în aspectele sale permanente, sustrase contingențelor duratei" [8]. Adjectivul, consideră J. P. Richard într-un foarte interesant studiu, „vaporizează" sensul substantivului și „îl face să strălucească. El dispune în jurul numelui un halo de vibrații nemișcate" [9]. Dintre adjectivele — epitete ale mării, citățm ur-

Scanned with OKEN Scanner

mătoarele categorii : cromatice : *albastră, argintie, verde, violetă, viorie* și cromatice metaforice : *de cleștar, de cristal, de smarald* ; geografice : *bretonă, înghețată, polară* ; *caldă, elenă, tropicală* ; epitete care exprimă dimensiunile temporale și spațiale ale mării : *eternă, întinsă, mare, nesfîrșită, fără sfîrșit, străveche, veșnică* ; epitete personificatoare : *crudă, goală, moartă, păgînă, sălbatică, slobodă, tăcută, tomnatică, vie.* Dacă în prima perioadă a creației apar și personificări propriu-zise, întemeiate pe verbele *a cînta, a plînge, a rîde, a tăcea*, mai tîrziu, personificările vor fi realizate cu ajutorul substantivelor : *glasul* mării (antic, dumnezeesc, neptunic), *cîntul* (veșnic), *gîndul sau iubirea* mării.

Printr-un coeficient ridicat de expresivitate se disting următoarele comparații ce creează reprezentări „datornice" picturalului și intuiției cosmicității tensionate într-un regim al imaginarului supus ordinii elementelor, culturii și artei : „marea *ca o treaptă de senin*" (III 601) ; „marea / Se vede *ca un lan de stînjenei*" (III 644) ; „*ca o lespede* — departe, marea" (III 611) ; „marea *ca* / *O velință cu chenar de pescărușI*" (III 683) ; „marea *ca o liră încordată*" (III 601).

Viziune a adîncurilor accesibile doar fanteziei temerare : „țara fabuloasă cu crînguri de polip, / Cu flori ca pietre scumpe încremenind pe stîncă" (I 237), sau percepție vizuală a suprafeței într-o reverie cromatică : „marea, molatec cleștar" (III 685), „marea-n zări, argint" (III 698) dezvăluie metaforele mării. Diferența de tonalitate și factură a imaginilor se explică prin apariția lor în faze diferite ale creației, și anume, în prima perioadă, caracterizată prin manifestarea poetică a potențialității afective participative, și în ultima etapă — neoclasică —, dominată de dozarea și filtrajul emoției în detașarea contemplativă.

Marea reprezintă elementul de analogizare într-o serie de comparații și de metafore. Pot fi distinse trei serii de asociații, esențiale pentru viziunea poetică, care pornesc de la caracteristica fundamentală a mării — imensitatea : *cer—mare, pămînt—mare, timp—mare.* Pe lîngă denotația *imensitate* apar și conotații prin care se exprimă *limpezimea, boltirea, vuirea, culoarea, mișcarea* sau care atribuie mării însușiri personificatoare : *vicle-*

Scanned with OKEN Scanner

nia, toanele. De obicei, metafora fundamentală determină apariția altor identificări sau imagini ce se înscriu într-o viziune maritimă unitară, creîndu-se, astfel, contexte figurate complexe, ca în următorul exemplu :

Sub noi e *cerul limpede ca marea*
Zărită pe-noptate printre ramuri,
Cu stelele, fanaluri de corăbii,
Aprinse-n port de mîna înserării
(*Pe claie*, I 170).

Raportul de metaforizare în cazul asocierii *cer—mare* este reversibil. Dacă cerul este asociat sau identificat cu marea, și marea este comparată cu cerul. Semnificativ este faptul că întîlnim, o singură dată, în întreaga creație, o astfel de comparație (marea fiind elementul cosmic care l-a urmărit obsedant pe poet) :

Măslini străvechi, munți numai stînci, și colo
Culcată : marea ca un cer mai clar
(*Zori de primăvară*, III 793).

În cadrul asocierii *pămînt—mare* pot fi distinse trei categorii : *munți—mare, stepă—mare, cîmpie—mare*, dintre care, cel mai frecvent apare ultima, în contexte „contaminate" semantic, de metafora centrală :

Dar sub boltirea viței oprindu-mă în cale
Privesc cîmpia care adoarme dedesubt.
În abureala serii, *schimbîndu-se în mare*
La nesfîrșit își duce un tremurat hotar.

Am ancorat. Acuma sunt bunul *marinar*
Re-ntors din pribegie la vatra primitoare
(*Marinarul*, II 532).

Și într-un poem într-un vers se stabilește aceeași ecuație metaforică : „Desfășurarea verde a grîului în zări" (*Mare pămînteană*, III 698). Un poem construit în întregime pe dubla viziune unificatoare *pămînt—mare, cer—mare* este *Seară la Miorcani* (I 240). Citățm, în continuare, egalitățile care se stabilesc între elementele terestrului și marinului, pe de-o parte, ale celestului și marinului, pe de alta : *terestru—marin : pămîntul* care „lățindu-și undui-

rea urcă unduind = „largul ocean pacific care-și încremeni avîntul" ; *lanurile* = „mare de fînețe" ce-și mișcă „ritmic" „valul", „înaltul talaz verde", „îl pornește, îl frînge, izbește de-un zid de cridă", „îl resfiră și revarsă printre case" ; *șarabanele* = „repezi luntri de pescari" ce „navighează pe albastrul depărtării", „umflîndu-și pînza" de praf alb, *satele* = „porturi", *turnul bisericii* — „ca un far de piatră", *cireada* — „ca un stol de păsări albe", *drumul fuge* „ca o pîrtie de var peste valuri", *coșarele* „potmolite-n largul țării" — „ca vapoare părăsite de demult de marinar" ; *ierburile, sulfinele, florile de cîmp* par „alge verzi, anemone palide, lungi sargase, înșirate pe nisipuri de-a refluxului șivoi" ; *celest—marin : cerul* = „marea cea adevărată, nălucită și reală", sau „ocean" ; *steaua* „pîlpîie în farul umbrei", *norul* „desfășurîndu-și pînza", „în chip falnic de galeră spre tării încet se suie".

Fluidizarea peisajului rural prin ecuația *pămînt—mare* operată de fantezie, acordarea aspectelor realului cu elementele și ritmurile imaginarului într-un vast ansamblu figurat denotă funcționarea în domeniul metaforicului marin a mecanismului iluziei. Parametrul temporal influențează percepția estetică atrăgînd-o într-un complex joc al asocierilor. Impulsul transfigurator acționează și după „stingerea" primei analogii, în crearea celei de a doua : *cer—mare*. Saturarea cu mister a construcției poetice transformă, de data aceasta, peisajul în viziune. Captiv într-un univers problematic, umanul reprezintă incluziunea perlei bolnave în „scoica nopții". Starea de imersiune în oceanul universal trezește nostalgia țărmului. Orchestrarea marină a imaginilor transformă poemul dedicat terestrului într-o vastă „simfonie acvatică".

O asociere semnificativă este și *timp—mare* :

> Spumă, fulg, val, nisip și ploaie,
> Clipe uitate, ceasuri pierdute, zile și ani, —
> Totul se scurge, totul mă lasă, fuge și moare,
> În nesfîrșitul, în necuprinsul tău ocean
>
> (*Panta rhei*, III 746).

În primul vers, termenii enumerării sînt grupați în funcție de conținutul lor semantic, de la ideea de „fragilitate", „inconsistență", la sugestia unei materialități mai consistente ; în cel de al doilea vers, cuvintele din do-

Scanned with OKEN Scanner

meniul timpului sînt ordonate într-o serie intensivă, la fel verbele din următorul vers. Succesiunea, numărul și structura elementelor relevante în comunicare (versul 1 — 5 unități mono- și bisilabice ; versul 2 — 4 unități substantivale mono- și bisilabice + 2 unități adjectivale trisilabice versul 3—4 unități verbale bisilabice + 2 unități pronominale bisilabice ; versul 4— o unitate substantivală trisilabică + 2 unități adjectivale tetrasilabice) influențează tempoul lecturii care, rapid, în primele trei versuri, datorită cuvintelor scurte, încetinește în ultimul vers. Ritmul rostirii corespunde semnificației strofice. De la imaginarea timpului în devenire ca o curgere a unui rîu (*apa vremii*, III 717 ; *apa timpului*, III 823 ; *rîul vremii*, III 705), la sugestia imensității și staticii oceanului, schimbarea nu este numai de imagine, ci mai ales de viziune. În spațiul poetic are loc detemporalizarea timpului, potrivit formulei bachelardiene. Imposibilitatea retrăirii în prezent a curgerii timpului consumat duce la reprezentarea acumulării sale prin imaginea mării :

Să vie vremea !
Să izvorască tainic și turbure să curgă
Între copilul de astăzi și cel de ieri. Ce singur,
Ce nesfîrșit de singur, aștept aici. Știu : totul
M-a părăsit. Sunt singur în trupul meu, cum singur
Sta Robinson Crusoe într-un ostrov pe mare...
Chiar fiul meu cu ochii-mi nu poate să zărească
În vîrful de prăjină semnalul nalt, de pînză,
Cum flutură, cum cheamă. În zare nimeni. Vremea
Cu fumul ei de-o clipă pe cerul veșnic. *Marea*
Și marea, iarăși marea, și marea pretutindeni

(*A doua elegie*, III 593).

O serie de comparații și metafore izolate au drept punct de plecare conotații ale cuvîntului *mare* : cromatica : „Stau ochii *verzi ca marea* și nepătrunși" (I 109) ; undurea : „*marea fluidicelor plete*" (I 145) ; vuirea : „sgomotul cetății vuind *prelung ca marea* / Ce-și urcă-n echinoxuri puternicul talaz" (I 138) ; „nestatornicia" : „Talazul a dat pe — Afrodita, să fie *ca marea cu toane*" (III 629).

Al doilea cuvînt, din terminologia mării, în ordinea frecvenței este *val* (140), fapt relevant pentru aspectul, cu predilecție, evocat de poet. Imaginea mișcării, a fră-

mîntării este sprijinită de apariția verbelor *a bate, a se destrăma, a îmbrînci, a se sparge, a se juca, a se răsturna* (unele dintre ele avînd un puternic caracter personificator). Două serii de epitete însoțesc de cele mai multe ori cuvîntul : cromatice *(roșu, verde, de aur verde, de cleștar, de opal, de platină, translucide cu vibrații de fosfor, de smarald)* și epitete care sugerează mișcarea sau forma (*despicat, înalt, legănat, molatec, repede, rotund, solitar, spumos, stins, sunător, viu*). Sinonimele aproximative *talaz* și *undă* apar cu mult mai rar.

Al treilea cuvînt, în ordinea frecvenței, — *țărm*, loc de pornire, dar mai ales țintă a oricărui periplu, spațiu în care murmurirea mării este permanentă, primește următoarele determinante — fizice : *abrupt, alb, înalt, frînt, pustiu, rotunjit, rupt, umbrit* ; geografice : *apusean, sudic* ; mitologice : *al ultimului Thule, biblic* ; negative prin raportare la mitologie : *pustiu de zei, fără zei și vis baccantic* ; exprimînd nostalgia absenței : *pierdut, din zare.* Deseori, termenul are sens metaforic : „Pasc liniști nemaivisate pe *țărmul zărilor clare*" (III 612) ; „Prora noastră lovi / Lung *țărmul minunii*" (III 634).

Însoțite frecvent de epitete sînt și *plajă* (cu determinantele *aurie, în arc de soare, liniștită, pustie, potopită de lumină)* și *stîncă (coraliferă, egeică, sură, dezolată, tăcută)* și *insulă (necucerită, necunoscută, nelămurită, cu nume spaniol, rodită cu palme și banane, violetă, de azur, de mirodenii, de umbră). Scoică* și *sirenă* apar, deseori, în același context, în cadre „mitologizante" :

> Mai suflă-n *scoici* prelung tritonii mării,
> *Sirena* își mai stoarce păr de alge,
> Zei goi și mai frumoși ca muritorii
> Adastă încă pe un țărm cu soare
>
> (*Țărm pierdut*, III 618).

Dintre ceilalți termeni care au frecvența peste 10, doar *golf* este însoțit de epitete, relativ numeroase : *albastru, de-ametist, clar, cristalin, ferit de furtună, mic, pur.*

Verbele prin care se realizează motivul marin sînt mult mai rare decît substantivele și întrebuințate, în special, în contexte figurate. „Verbul vine să clatine încet" arhitectura înălțată de substantiv și verb, „îi dă impuls, balansează cuvintele, le face să respire, să se unduiască, să înainteze unele spre altele", în viziunea metaforică a

Scanned with OKEN Scanner

lui J. P. Richard [10]. Cel mai des apare *a ancora*: „Domol, ce val sentimental te va juca, / Cînd prin uitări și înoptări *voi ancora?*" (I 175); „Toamnă, iată-ne alături, noi cu visul, pe aleea / Nucilor ce *ancorează* pentru iarnă-n al tău port" (II 305); „Și iată că pe dealul copilăriei mele / Trecutul *ancorează* cu-albastrele-i vintrele" (II 323). Și *a cîrmi, a îmbarca, a vîsli* sînt utilizate cu sens figurat.

Citățm în continuare o listă selectivă de metafore construite cu ajutorul cuvintelor din terminologia marină: „caicele visării" (II 474); „farul umbrei" (I 241); „insule de gînduri" (II 500); „liman de rugă" (III 580); „mările durerii" (I 56); „năvodul dorului" (I 174); „năvodul amintirii" (I 174); „spuma amarelor milenii" (III 677); „stîncile simțirii" (III 592); „talazul vremii" (I 70); „țărm de crez și stîncă" (I 241); „țărmul nopții" (III 744); „val de spice" (I 240).

Evoluția în timp a poetului poate fi ilustrată și prin citarea, în paralel, a unor creații aparținînd unor perioade diferite (prima și ultima) dar construite pe același motiv:

Răsărit de lună

Precum lumini de ceară cucernic mor prin naos,
Fanalurile-și stinge catarg după catarg.
În port auzi tăcerea, iar pe al mării larg
A stelelor sămînță a zămislit repaos.

Dar frămîntate valuri cu vuiet iar se sparg
Și fierbe oceanul ca-n vremile de haos,
Căci iată, se înalță pe valuri lung adaos,
Cu discul ei în zare turburător de larg,

Lin luna roditoare rotundă ca o rodie...
Luceafărul s-aprinde pe bolta de onix,
Spre nord Săgetătorul rotește a lui zodie,

Talazul apei moarte s-a preschimbat în Stix,
Și-n mugetul furtunii, ce Pitho, care ptix
Rostește veciniciei prelung: „Da nobis hodie?"
(I 87);

Lună pe mare

Taci — totul nu e decît
O slabă cutremurare.
Taci — suie numai decît
Păunii lunii din mare.

Își lasă cozile lungi
Pe înflorirea de valuri
Și tot mai adînci, mai prelungi
Se-nchiagă albe portaluri.

Și stelele, boabe de-argint,
Cad lin din fluer de lună,
Și sufletul tău în argint
Departe pe ape mai sună.

Dar tot mai adînc lunecînd,
Se surpă albe portaluri
Și floarea penelor blînd
Se ofilește pe valuri.

Taci — duși sunt numai decît
Păunii lunii în mare.
Taci — totul nu e decît
O slabă cutremurare.
(III 669).

Dacă ambelor creații le este comună o imagistică care impune dependența față de lumină a peisajului neptunic, semnificația relației *astral—marin* este, de fiecare dată, alta. Dacă în *Răsărit de lună* (prima perioadă) selenarul declanșează delirul elementelor într-o repetiție a începuturilor și, totodată, o prefigurare a sfîrșitului, în *Lună pe mare* (ultima perioadă) are loc osmoza luminii cu apa, marea fiind mediul translucid de realizare a construcției arhitectonice astrale. Dezlănțuirii haotice a energiilor firii în registru apocaliptic îi corespunde muzicalizarea peisajului în tonalitate senin-mozartiană. Aura thanatică a fatalei atracții selenare se pierde în nimbul, argintat, al împlinirii. Particularitățile diferențiatoare ale celor două poezii sînt, în mare măsură, și caracteristici

distinctive ale fazei de început (volumul *Visări păgîne*) și ale perioadei neoclasice de creație (volumul *Balcic*).

Terminologia mării este prezentă în întreaga creație (157 de substantive diferite totalizează un număr de 1 330 apariții în text ; peste 10 % din poezii cuprind în titluri termeni din această sferă semantică, fapt semnificativ, deoarece situarea în titlu a cuvîntului este o poziție privilegiată, o poziție-cheie), dar pot fi distinse și anumite deosebiri de la o etapă la alta. Termenii de acest fel abundă în prima și ultima perioadă de creație ; în volumele de inspirație tradiționalistă, cum e firesc, sînt însă foarte rari.

Există deosebiri și între structura imaginii mării și funcționalitatea ei în prima și ultima perioadă. În volumele de început, marea se constituie, de cele mai multe ori, ca peisaj exotic, dezlănțuit, crepuscular, expresie a avînturilor, netemperate încă, în ultimele volume, ca peisaj cadențat, expresie a armoniei, a înseninării, născute din limpezirea și purificarea elanurilor în echilibrul și înțelepciunea clasicității. Emblemă neptunică în prima etapă ar putea fi *catargul triremei* înălțîndu-se pe ape tălăzuitoare sau *sirena* ispitind pe navigatori, iar însemn heraldic al ultimei perioade — *țărmul ferm* sau *insula ocrotitoare*.

Dorul : aspirație și nostalgie. Procesul de devenire spirituală și artistică a unui creator poate fi urmărit, alături de alte multe posibilități, și prin sesizarea nuanțelor diferențiale în sugerarea aceluiași sentiment. În cele două poezii comentate este exprimat același sentiment — *dorul*, „ținte**l**e" sale, fiind, de fiecare dată, altele.

Aparținînd primei perioade de creație a lui Ion Pillat și fiind nu „rodul pîrguit al sufletului și pămîntului autohton", ci „fructul" minții și al „bibliotecilor străine" [11], după cum a mărturisit poetul, *Amăgiri*, alături de volumele *Visări păgîne* și *Eternități de-o clipă*, se caracterizează prin dominarea elementelor livrești, prin exotism parnasiano-simbolist. Iată textul poeziei *Departe* :

Departe, undeva, sunt porturi ce așteaptă...
Pe mări, ca păsări albe corăbii se îndreaptă.

Pe ţărmuri, undeva, se-nalţă palmierii...
Se-naripează pînza în vîntul primăverii.

La Poluri, undeva, gheţari sunt şi morene...
Ce vise cheamă sborul corsarelor carene?

Ning aur, undeva, pădurile mimozii...
În galbena-noptare mai stau visînd matrozii.

Prin insuli, undeva, creole au ochi stranii...
Pe punte tot veghează sub lună căpitanii.

O, ţara, undeva, a basmelor arabe!...
Îmbătrînesc piloţii cătînd în astrolabe.

Golcunda, undeva, Formoza, dorm sub stele..
E greu în inimi dorul şi ancorele-s grele.

Răsare, undeva, Ofirul — ce departe...
Sunt morţi conquistadorii, galerele sunt sparte.
(I 206).

Volumul *Limpezimi,* ce pregăteşte trecerea de la perioada tradiţionalistă la cea neoclasică, se caracterizează prin simplitatea, *limpiditatea* expresiei şi, aşa cum a rostit poetul, prin „autenticitatea experienţei poetice şi savoarea lucrului trăit“ [12]. Citǎm, în continuare, poezia *Dor :*

Prin ploaie-n strada plină de tumult,
I-aud şoptirea tainică demult.

De stau buimac, la fiece vitrină
Îi văd în tremur pînza de lumină.

Pe-alături de-mi rîd fete pe furiş,
Zăresc doar sălcii svelte-n luminiş.

Mă duce val-vîrtej o gloată oarbă,
În luncă mă trezesc trîntit pe iarbă.

Pe-asfaltul ud clipește-un felinar,
Stă prima stea pe-al apelor hotar.

Cu vuet surd motoare demarează,
Toți greerii de clacă se așează.

Un far de autobuz mă pironește,
Pe Argeș suie luna fără veste
(II 481).

Poeziile au structuri similare, formate fiind din 8, respectiv, 7 distihuri (în *Departe,* măsura versurilor este de 13/14 silabe, în *Dor* alternează distihuri formate din 10 și 11 silabe ; în ambele poezii, ritmul este iambic). *Departe* exprimă nostalgia navigatorului trezită de tărîmuri mirifice, aflate undeva în zare, niciodată atinse, dar prezente mereu în vis. În *Dor,* ținta aspirației este ținutul natal — Argeșul. Ambele poezii pot fi considerate în întregime expresii metaforice, de factură diferită însă, ale dorului. În ambele creații este utilizată tehnica sugestiei, dar procedeele stilistice sînt diferite.

În *Departe,* demn de remarcat este paralelismul multiplu creat de versurile prime din fiecare distih, versuri care realizează planul închipuirii :

„Departe, undeva, sunt porturi ce așteaptă ..." ;
„Pe țărmuri, undeva, se-nalță palmierii ..." ;
„La Poluri, undeva, ghețari sunt și morene ..." ;
„Ning aur, undeva, pădurile mimozii ..." ;
„Prin insuli, undeva, creole au ochi stranii ..." ;
„O, țara, undeva, a basmelor arabe ! ..." ;
„Golcunda, undeva, Formoza, dorm sub stele ..." ;
„Răsare, undeva, Ofirul — ce departe ..."

Cuvîntul-titlu formează și marginile corpului format din versurile (*Departe — ce departe*), diferența dintre expresii fiind cea dintre constatarea obiectivă a unui fapt și participarea afectivă la enunț. Al doilea cuvînt-cheie al poeziei — *undeva,* prezent în fiecare vers și ocupînd locul 2 sau 3 (silabele 4—6), în majoritatea cazurilor înainte de cezură, sugerează vagul spațial, lipsa de delimitare precisă a teritoriilor visului. Vastitatea spațiului proiectat pe harta imaginației este redată prin ter-

Scanned with OKEN Scanner

meni care se organizează în serii opuse : *palmieri, pădurile mimozii — gheţari, morene* şi prin intermediul unor denumiri — *Golcunda, Formoza, Ofirul* [13]. Prezentul verbelor implică, stilistic, ideea încremenirii spaţiilor într-un timp etern. Punctele de suspensie din finalul versurilor solicită fantezia lectorului la colaborare cu lucrarea poetului.

Versurile 2 realizează o continuitate logică şi semantică (în discontinuitatea lor), reprezentînd planul realităţii :

„Pe mări, ca păsări albe corăbii se îndreaptă" ;
„Se-naripează pînza în vîntul primăverii" ;
„Ce vise cheamă sborul corsarelor carene" ;
„În galbena-noptare mai stau visînd matrozii" ;
„Pe punte tot veghează sub lună căpitanii" ;
„Îmbătrînesc piloţii cătînd în astrolabe" ;
„E greu în inimi dorul, şi ancorele-s grele" ;
„Sunt morţi conquistadorii, galerele sunt sparte".

Versurile conţin expresia „efectului dinamic" al visării, *dorul* de depărtări devenind *faptă*, periplu pe mare, navigare. Nuanţa temporală a verbelor nu mai este cea de prezent etern, ci aceea de prezent „actual", prezent care se modifică cu fiecare clipă care trece, prezent care evoluează : primele trei verbe formează o serie intensivă : *se-ndreaptă, se-naripează, cheamă sborul* ; următoarele două (împreună cu determinantele) exprimă continuitatea : *mai stau* (visînd), *tot veghează* ; al şaselea verb indică zădărnicia căutărilor — *îmbătrînesc* ; versul 7 reprezintă preludiul sfîrşitului : *e greu, -s grele,* iar ultimul vers exprimă sfîrşitul : *sunt morţi, sunt sparte.*

Remarcăm structura similară a distihurilor, coincidenţa deplină *metru — sintaxă* (versul=propoziţie sau frază). În sfera conţinutului, relaţia dintre cele două versuri ale distihurilor este *dinamică,* raportul virtual de coordonare concluzivă transformîndu-se în raport, tot virtual, de coordonare adversativă. Disparate din perspectiva întregului şi evanescente în raportul lor una faţă de alta, reprezentările (din primul vers) sînt reunite prin situarea într-un plan al imaginarului echidistant faţă de planul realului. Constant inaccesibil, planul imaginarului se refuză oricărei tangenţe cu planul realului.

Scanned with OKEN Scanner

Non-interferența lor este resimțită, subiectiv, mai intens, datorită *staticii* planului închipuirii, încremenit într-un timp etern și *dinamicii celui real.* Adîncirea opoziției dintre ele în ultimele patru strofe apare în sugestia fascinației crescînde a lucrării fanteziei, prin trecerea de la evocarea unor aspecte decorativ-ornamentale ale peisajului (*palmier, pădurile mimozii, ghețari, morene*) la imaginarea unor elemente cu putere de acțiune sporită asupra afectului și intelectului (*creole au ochi stranii, basme arabe, Ofir*), și aceasta, paralel, cu afirmarea istovirii oricărei posibilități de realizare a aspirațiilor.

Așadar, „tensiunea" maximă a poeziei se realizează în „spațiul" semantic dintre predicatele din primul și ultimul vers — porturi ce *așteaptă* — *sunt morți* conquistadorii, galerele *sunt sparte, departele* devenind astfel simbol al inaccesibilului, *dorul* — amăgire, iar *undeva* nefiind substituit niciodată prin *aici.* Între planul închipuirii și cel al realității există un permanent paralelism, ele neîntîlnindu-se niciodată, iar visul netransformîndu-se nicicînd în realitate.

Dacă în *Departe* visarea trezește nostalgia depărtărilor, în *Dor,* realitatea trezește visarea. Și în această poezie distingem două planuri — cel al realității și cel al imaginației. Dacă în *Departe,* planul realității este motivat de cel al visului, acum el condiționează visarea, orice aspect urban reamintind poetului lunca argeșeană. Între cele două planuri nu mai există un raport de paralelism, ci unul de suprapunere (dar nu de identificare metaforică). De data aceasta, versurile 1 se înscriu în planul realului, iar versurile 2 în planul imaginarului. Raportul sintactic de subordonare condițională (cu nuanță temporală) manifest în primele două strofe, în următoarele este implicat semantic, și redat, gramatical, prin juxtapunere.

Aspectele realului sînt evaluate într-un registru depreciativ (*gloată oarbă, tumult, val-vîrtej, buimac, a pironi*) și încadrate unui plan inferior celui imaginat (*felinar-stea, far de autobuz-lună*), plan ale cărui elemente se subordonează ideii de lumină (*pînză de lumină, luminiș, lună, stea*) și oglindire („stă prima stea pe-al apelor hotar").

Așadar, în *Departe,* imaginația dornică de ținuturi necunoscute și de tărîmuri exotice era o cauză a dru-

mului istovitor și zadarnic, între cele două planuri stabilindu-se un raport de paralelism ; în Dor, aspectele realității condiționează visarea, imaginile și planurile suprapunîndu-se. În *Departe*, dilatarea spațiului separator nu îngăduie realizarea aspirației în limitele timpului uman ; în *Dor*, dimpotrivă, are loc comprimarea, pînă la suprimare a distanței separatoare. Dacă în *Departe*, „dezmărginirea" mării reprezintă mediul rătăcirii, ținta căutărilor fiind pămîntul, în *Dor*, „al apelor hotar" cu pămîntul constituie obiectul dorului. Strict separate și, pînă la urmă, străine unul altuia în *Departe*, planurile se interferează și se suprapun în *Dor*. Pură reprezentare mentală în *Departe*, spațiul este redobîndit, la modul senzorial, din trecut, pe calea amintirii, în *Dor* (*văd, aud, zăresc*). Imagini disparate, rătăcire, nostalgie a necunoscutului, contemplare impersonală, din exterior, în *Departe* ; convergență a imaginilor (aici, aspecte ale unui tablou unic), obsesie a cunoscutului, adîncă trăire interioară în *Dor*.

Alăturarea celor două creații poate sugera, dintr-o anumită perspectivă, și într-o anumită măsură, un aspect al *devenirii în timp* a creației lui Ion Pillat.

Obsesia artei. Tăria și slăbiciunea cuvîntului. Creator care a optat în evoluția sa poetică pentru diferite formule literare, bun cunoscător al literaturii universale, Pillat și-a exprimat, în diferite ocazii, concepția sa despre poezie, și, despre artă, în general. Întîlnim și în poezie numeroase referiri la procesul creației artistice, la virtualitatea dăinuirii în timp prin operă. Patru poezii poartă titlul *Poetul* (II 395, II 486, III 759, III 783) și patru pe acela de *Artă poetică* (II 500, III 693, III 695, III 699) [14].

Obsesia artei transformată în atitudine livrescă în fața naturii a dat naștere unor imagini cu totul neobișnuite :

Pădurea arde-n toamnă cu flăcări vegetale...
Și plopii pînă-n ceruri ca facle rituale,
Și *ulmii lui Virgiliu, eminescienii tei,*
Cireșii — roșii focuri cu foile scîntei —

De la vînjosul carpen la frageda ferigă,
Pe limba frunzei sale în fața noastră strigă,
Durerea anuală și grea de-a vesteji.
Vă înțeleg eu singur, aprinse elegii
(*Bătrînii*, II 322).

Ulmii și teii sînt receptați din perspectiva culturii, toți copacii devenind în toamnă *aprinse elegii*. O imagine rară este și cea prin care se compară mișcările sprintene ale unui animal cu *ritmul dactilic*, în privirea sa *epigramatică* fiind deslușit *duhul străvechilor elegii* (III 629).

Frecvente sînt aluziile la creatori celebri din literatura universală sau din cea română, rod al vastei sale culturi. Numele lor apare, de cele mai multe ori, în finalul versurilor, dînd naștere unor rime rare : *tălmăceam / Khayyam* (I 54) ; *vis / Hafis* (I 176) ; *hram / Francis Jammes* (II 520). În *Aci sosi pe vremuri* (II 316), trei versuri cuprind la sfîrșit cîte un nume propriu (*cad / Eliad ; eram / Francis Jammes ; lună / Horia Furtună*).

Preocupat de destinul poeziei, gîndul creatorului ce stă „încărcat de versuri ca toamnele de rod" (III 701) se îndreaptă spre cititor, dorind ca poezia-i să fie „rodul plin de o dulceață înțeleaptă", din care, însetat, acesta să poată sorbi „alinare" (II 533). Menit să se înalțe în planul artei, cuvîntul servește, în primul rînd, comunicării zilnice, poetul avînd de luptat cu „uscăciunea termenilor, cu locurile comune, cu sutele de asociații" (Vianu) existente în limbă. Pus în fața materialului din care vrea să dureze artă, creatorul își dă seama de dificultatea misiunii sale :

Nu cuvintele purtate ca arginții
Vînturați din mînă-n mînă pe tejghele,
Ar putea să mi te cheme-n ochii minții,
Rîu muntean cu limpezimi de acuarele.

Cum să dau cu *slove negre și tocite*
Jocul fraged : numai apă, numai soare,
Și frunzișul : spumă verde pe răchite,
Și lumina : aur sprinten sub picioare.

Cît aș vrea *să uit de tot abecedarul,*
Din tăceri să pot urzi păienjenișuri
Să prind stele licărind pe-ntreg hotarul
Apelor încremenite-n luminișuri.

Și în zori, în *vorba-mi* nouă să pătrunză :
Ceru-n aripi care cîntă arăturii,
Glasul apei, tactul morii, vîntu-n frunză,
Cucul, ritmic, ca și inima pădurii
(*Acuarelă*, II 318).

Scopul utilitar al limbii este relevat prin intermediul unei imagini „mercantile" („Nu cuvintele purtate ca arginții / Vînturați din mînă-n mînă pe tejghele"), iar „uzarea" expresivității prin intermediul epitetelor *negre* și *tocite* ale cuvîntului *slove*, limbajul fiind concurat și învins de tăcere („Din tăceri să pot urzi păienjenișuri"). Într-una din *Artele sale poetice*, Pillat scria : „Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas" (III 693), iar în poemul *Bătrînii* citim : „Nu-i nici o poezie să fie ca tăcerea" (II 325). Poate cultul tăcerii a dat naștere *poemului într-un vers* („Un singur nai dar cîte ecouri în păduri", III 691), despre care poetul afirma că nu trebuie confundat cu epigrama greacă sau latină, cu rubaiul persan sau cu haikaiul japonez și care se prezintă față de un poem întreg ca o picătură de parfum față de un coș plin de flori. Dintr-un singur vers, în care s-ar adăuga și sugestia titlului, s-ar putea dezvolta poeme întregi în funcție de capacitatea de imaginare a fiecăruia. În felul acesta, poemul într-un vers ar îndeplini o cerință esențială a poeziei, dîndu-i cititorului posibilitatea de a fi colaboratorul poetului.

Nu tăcerea, ci acțiunea învinge, alteori, cuvîntul : „Și-n loc de jocul sterp cu vorbe sure, / Logodna faptei vii aș vrea" (III 747). Nerealizarea este pusă nu pe seama cuvîntului, ci a creației, deci a artei, și nu pe aceea a materialului ei :

Ca-ntotdeauna sta-vor și tocul și caietul
Și fila încărcată cu *colb de poezii.*
Într-un pahar mixandre uitate-or putrezi,
Și cucul din ceasornic își va urma tabietul.

Scanned with OKEN Scanner

Și *versurile mele* îmi *vor opri cerșirea.*
O, strofele, pe care, ani lungi, ca un zaraf,
Le-am strîns cu sîrg în suflet, le-am cîntărit în vraf,
Gîndind cu vorbe de-aur să cumpăr nemurirea.

Dar sfintele silabe cu rimă și cesură,
Ce-mi sunt acuma : cîntec, icoană și parfum,
Nu vor pătrunde în visul meu postum
Descătușat de steiul de pămîntească sgură
(*Jucării*, II 314).

Imaginea din strofa a doua se încadrează într-un dublu plan : concret, al „cămătăriei", abstract, al artei, termenii *zaraf, a strînge, a cîntări, a cumpăra* avînd dublu sens. În perspectivă concretă, epitetul *de aur* este „fals" epitet metaforic ; în perspectivă abstractă, el este epitet metaforic apreciativ. În același registru se înscrie și termenul *sfinte* (silabe). Sugestia nerealizării *în* și *prin* artă este adusă de metafora *colb de poezii.* Contrastul între intenție și nerealizare este exprimat și în următorul poem : „Un vers cu plîns de ape, cînd îl credeai cleștar" *(Poetul trădat,* III 696). În ciuda eșecurilor individuale, este afirmată credința în biruința artei prin ființa altcuiva.

Elegie pentru mine este o adevărată profesiune de credință, un imn adresat puterii *cuvîntului viu :*

Ia-mi cartea. Ia-mi ierbarul
De buchii moarte. Masca tiparului mi-o smulge,
Sub care îmi tînjește ca un obraz ființa
Curată a simțirii. Abecedarul rupe-l.
Văratec cum e cerul cu zodii ne-nțelese,
Pe pagină să crească *neîncepute semne.*
Abecedarul uită-l, l-a împietrit cititul.
Vreau *proaspăt, viu, cuvîntul și gol . . .*

În suflet, mai departe — în zarea lui, acolo
Privesc din umbră *jocul cuvîntului. Vocala*
O văd și văd *consoana . . .*
Acolo văd *cuvîntul, nu umbra lui : conturul*
Acela de cerneală, ci *miezul tainei însuși :*
Un arc întins de sunet să săgeteze fuga

Ce-și profilează forma pe stîncile simțirii,
Un pas, un sbor, un dor, un vas cu amintire
(III 591).

Termenii și imaginile se organizează în două serii opuse : una exprimă *neputința cuvîntului : ierbarul de buchii moarte, masca tiparului, abecedarul, umbra cuvîntului : conturul acela de cerneală* ; iar cealaltă, forța lui : *neîncepute semne, miezul tainei, arc întins de sunet, un pas, un sbor, un dor, un vas cu amintire.* Verbele la imperativ marchează insistența asupra ideii : *ia, ia, smulge, rupe* ; topica reliefează epitetele cuvîntului : *proaspăt, viu.*

Cuvîntul *adevărat* și singur adevărat e găsit de poet în „viersul țării" :

E graiul tău *ca frunza verde*
Cu freamăt tînăr de pădure ;
Grai de cioban noptînd pe plaiuri
Cu turmele la foc de stîni,
Grai de plăieș pornind la munte
Cu cal, desagă și secure,
Grai de pîrîu legînd luceferi
În zori, prin clăile de fîn
(*Viersul țării*, III 726).

Într-unul din articolele sale teoretice, Pillat afirma că cel mai mare merit al romantismului românesc a fost faptul de a fi menținut limba literară „în strînsă legătură cu graiul omului de la țară" : „Nu s-a creat alături și pe deasupra limbii populare una literară, ci limba poporului a devenit de-a dreptul vocabularul poeziei. E interesant să comparăm limba lui Eliade din „Sburătorul" cu limba lui Lamartine din „Meditațiile" sale, ca să ne dăm seama cît de academică e, din acest punct de vedere, opera francezului și cît de neaoș țărănească și de realistă e aceea a lui Eliade" [15].

Încercînd să situeze literatura română în contextul celei universale, Pillat găsește „cheia de boltă" a originalității noastre literare în legătura „adîncă și tainică" a sufletului românesc cu natura, „cu truda și pămîntul țării" [16]. Poetul constată că literatura a căpătat posibilități neașteptate de dezvoltare ori de cîte ori a reluat con-

Scanned with OKEN Scanner

tactul cu tradiția vie a pămîntului, prezența specificului etnic fiind considerată cea mai bună chezășie de răspîndire în spațiu a unei opere literare. Specificul românesc poate fi aflat numai în arta și poezia populară: „Dar, unde vom găsi, unde se află — curat de orice aliagiu străin, sau aproape curat — acest element specific, atît de rar? Care e baia de munte în care doarme cu puritatea lui străveche, prețiosul metal? Care este isvorul unde vom putea, însetați, să ne astîmpărăm setea milenară după apa ne-ncepută a propriului nostru suflet? O căutăm și totuși, ne e atît de aproape. Arta și poezia noastră populară — folclorul nostru întreg" [17]. Doar modalitatea autentică, specific românească, poate dobîndi caracter universal: „Îndrăznesc paradoxul numai aparent, de a spune că o poezie nu poate fi internațională, adică interesantă pentru celelalte popoare, decît în măsura în care se realizează național, în măsura în care ajunge să redea valabil și pentru alții adîncimile propriului suflet etnic, cu toate armoniile sale specifice" [18]. Ideile acestea apar și în opera sa poetică:

În miezul vieții mele, iată
Smerit eu vreau să ctitoresc
Lăcaș de slavă-adevărată
În *grai curat și cîmpenesc.*

Dă-mi *graiul ce-l vorbesc ciobanii*
Și cei ce merg cu plugu-n pas,
Dă-mi cîntecul ce-l spun tufanii
Cînd vîntu-n frunze le-a rămas.

(*Prolog la un poem părăsit*, III 715).

Cîntecul popular și antichitatea clasică sînt, în concepția lui Pillat, „fîntîni pururi dătătoare de viață nouă în literatura noastră" [19]. Preocupările sale se îndreaptă, cu prioritate, spre opera lui Vasile Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, George Coșbuc — creatori care ilustrează „sufletul clasic" în poezie. Considerînd că apogeul literaturilor corespunde, în general, influenței clasicismului greco-latin asupra spiritului național respectiv, și că literatura română n-a avut un „secol de aur" tocmai din cauza lipsei unei „împărtășiri cu sufletul antic", Pillat recunoaște, totuși, în creația poeților amintiți mai sus,

Scanned with OKEN Scanner

trăsăturile definitorii ale idealului clasic de artă : simplitate, măsură, armonie, claritate : „Viziune largă și exactă în același timp ; sentimente generale, dar adînc trăite personal ; priveliști despicate atît de bine cu ochiul încît nu mai păstrează în versul definitiv al poetului decît atmosfera care le face universale cu individualizarea unei singure trăsături. Definind astfel poezia lui Alecsandri, și vorbim de cea nemuritoare din *Pasteluri*, fără să vrem citățm înșeși însușirile poeziei clasice“ [20]. Deși „fascinat de visul artei grecești“ a cărei influență asupra sufletului său pasionat a fost „covîrșitoare“, Eminescu rămîne totuși un romantic, din cauza „imposibilității de a trăi idealul clasic obiectiv și senin“. El rămîne „încătușat“, după cum se exprimă metaforic Pillat, în romantismul său „genial, sbuciumat și subiectiv“ [21]. Semnificativă este opinia potrivit căreia înălțării justificate a lui Eminescu i-a corespuns o nedreaptă micșorare de către critici a valorii poeziei lui Alecsandri și a întregii concepții de artă clasică, Alecsandri rămînînd, în literatura noastră, poetul clasic prin excelență. Pillat subscrie și la afirmația potrivit căreia optimismul clasic și luminos, specific poeziei coșbuciene ar reprezenta mai cuprinzător sufletul românesc decît romantismul eminescian, genial dar întunecat și pesimist, care s-ar potrivi doar cu o latură a acestui suflet. Este reluată și lapidara definiție goetheană care afirma superioritatea poeziei clasice față de cea romantică prin comparația unui organism sănătos cu unul bolnav. Deși consideră formula cam sumară, poetul român e de părere, totuși, că ea se potrivește clasicismului coșbucian. În finalul studiului consacrat lui Coșbuc, citim : „Ca toți poeții clasici, ca și Alecsandri, și Duiliu Zamfirescu la noi, Coșbuc a fost un poet al luminii, un poet solar“ [22].

Una din calitățile esențiale ale limbajului poetic, în concepția lui Pillat, este claritatea, ce nu trebuie însă confundată cu simplitatea. „Apele întunecate nu sînt întotdeauna și cele mai adînci“, afirma poetul. Dificultatea poeziei lui Goethe, de pildă, nu ar consta în limbaj, cum este cazul lui Hölderlin, pentru că ea este o poezie limpede, ci în iluzia înțelegerii ei la prima lectură. În mod exagerat, poetul vorbește și de dificultatea creației lui Alecsandri, ce ar rezulta, paradoxal, din simplitatea ei clasică. Intr-un anume sens, aceste afirmații constituie o

pledoarie *pro-domo* a poetului, care, după cum constata Constantin Ciopraga, „prin cultul expresiei transparente, a opus contorsiunilor ermetice contemporane o artă cu frumusețI de cristal" [23]. Pillat respingea însă părerea criticii literare, că el ar fi un discipol al lui Alecsandri. După cum a mărturisit, *Pe Argeș în sus* l-a dus la *Pasteluri* și nu *Pastelurile* l-au dus la *Pe Argeș în sus*, deși și-a făcut apoi din ea o carte de predilecție. Afirmația aceasta poate fi întîlnită și în opera sa poetică :

„Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse"
Frumosul vers anume îl chemi acum în minte,

Vreun critic să te-nvețe, discipol să te facă —
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gîndește-te la omul acela din Mircești,
Senin la gura sobei ca tine — îl iubești.

Dar lasă, desmorțită de focul tău
Să sbîrnîie o muscă lovindu-se mereu

De limpezimea-nchisă a geamului, pe care
Nu toți să o priceapă — vezi bine — sunt în stare
(*Ghenar*, II 521).

Caracterul limpede al creației sale este exprimat și în următoarele versuri :

Eu unul voi rămîne azi ca ieri
Dăltuitor de vorbe vii în soare
Limpezitor de rodnice tăceri,

Sau în umbriri albastre de nopți clare,
Cu sufletul pe apele din cer,
Adunător de rîuri de cleștare
(*Părere*, III 826).

Paralelismul între procesele de creație ale diferitelor arte se constituie ca procedeu (III 764). Poetul afirmă victoria artei asupra vieții : cuvintele devin stăpîne, iar lu-

mina lor cheamă umbra iubitei (III 765). Biruința artei este deplină :

Ne-nvinsul vers în care inspirarea
Îmi bate ca un pește în năvod,
Mi-o ține poezia de uitarea
Obștească, *dăinuind-o în norod.*

În vînt se duc mîndrii de voievod
Și orice slavă-n veac o spală marea
Cînd, încheindu-mi tainic cugetarea,
Mă copleșește-n suflet greul rod
(*Implinire,* III 819).

Expresia simbolică a unui *clasicism dobîndit* o găsim în *Scutul Minervei.* Aparținînd perioadei clasicizante de creație și reafirmînd gustul pentru sonet, volumul este rodul impresiilor culese în timpul unei călătorii în Grecia miturilor și legendelor, al ecourilor trezite în sufletul poetului, însetat de armonie și echilibru, de puritate și înălțimi, de idealul elin al artei. El însuși mărturisește : „Descoperirea Helladei și a artei sale, a sculpturii eline și a templului grec în special a fost un eveniment capital în viața mea. Îndrăznesc să cred că am trăit-o cu o prospețime și cu un entuziasm mai aproape de acela al unui contimporan al Renașterii decît al unuia din epoca noastră" [24].

Scăpat de sub dominația Dianei și a „falsei Citherеene" și consacrîndu-se cultului Minervei, poetul convertește „chinul" și „lacrima fierbinte" în „marmura cerească" a creației, arta reprezentînd pentru el eliberarea de suferințe și patimi, de neliniști și îndoieli. Așa după cum nota G. Călinescu în cronica la volumul apărut în 1933, creatorul „mereu întors spre sine, a intuit în lumea străveche ce se înfățișa înainte-i în chip de blocuri de marmură, coloane retezate și statui fragmentare, unele adevăruri eterne pe care vîrsta le-a adus la înțelegere" [25].

Ideea cuprinsă în versurile „Din vechile otrăvuri făcut-am izbăviri, / Din turbure viață, armonioase arte" (III 642), idee poetică fundamentală care marchează dualitatea *afectivitate — luciditate* (în procesul creației), poate fi regăsită aproape în fiecare din sonetele volumu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. Observațiile stilistice privesc nivelul *lexical, morfologic și sintactic.*

Nivelul lexical. Lexicul dominant se structurează în cîmpuri stilistice ce exprimă opoziția ideatică esențială. Primul compartiment cuprinde termeni care se înscriu într-un registru afectiv depresiv : *chin, despărțire, deznădejde, neliniște, pulbere, rană, spaimă* ; inimă *arsă*, sărut *blestemat*, clipă *neguroasă*, suflet *noptatic*, vreme *înșelătoare* ; *a durea, a se sbate, a se tîngui, a țipa, a se veșteji, a zăcea.*

O serie de termeni aparținînd domeniului artelor, care apar în accepție proprie, metaforică sau simbolică, exprimă procesul creator, rezultatul lui — creația, elementele acesteia și atributele ei. Presupunînd, în concepția lui Pillat, nu numai talent, har, ci și cunoașterea unor „înțelepte legi", procesul artistic este frecvent definit metaforic :

> Dar dă-mi, Zeiță, harul și legile-nțelepte
> Sonetul meu să suie în veșnicul azur
> O vrajă de pilaștri și de proporții drepte
> (III 645).

Verbele care notează acțiunea creatoare reliefează fie primatul inspirației sau al muncii, fie echilibrul lor : *a aduna, a se desprinde din buze, a făuri, a fura, a înălța, a învia, a lovi cu dalta, a mlădia, a născoci, a prinde, a răsări, a sui, a turna chinul.* Încrederea în durabilitatea artei care supraviețuiește nu numai distrugerii materialelor celor mai dure, dar și prăbușirii miturilor, este legată de ideea efortului creator (idee cuprinsă în conținutul semantic al verbului *a făuri* și subliniată de înțelesul obiectului său direct — *casă*). Are loc o transpoziție din domeniul artei cuvîntului în acela al arhitecturii :

> Cînd vremile și omul, Minerva mea, te lasă,
> Cînd slava ta n-o ține granitul cel mai dur,
> Din paisprezece versuri ți-oi făuri o casă
> (III 645).

Dacă în aceste versuri atenția poetului se îndreaptă spre structura creației, în următoarele însă, creatorul se referă direct la materialul artei — cuvîntul :

> Din liră ca să-nvie, deplin și proaspăt, cîntul
> Pe coarde numărate ești nevoit să-l sui.

Și nu se schimbă piatra informă în statui,
De n-o lovești cu dalta. La fel e și cuvîntul
(III 649).

Cuvîntul e amintit alături de materia primă a muzicii — sunetul, și a sculpturii — piatra informă, procesele creatoare fiind asemănătoare prin anumite cerințe și limite impuse de caracteristicile artei respective (obligativitatea respectării lor e sugerată de forma verbală *a fi nevoit* și de epitetul *numărate* al substantivului *coarde*) și prin munca indispensabilă oricărei creații valabile. Comparația cu arta sculpturii e determinată de faptul că aici munca e mai pregnantă, doar *loviturile* daltei transformînd piatra *informă* în statui. Odată desăvîrșită, creația dă impresia spontaneității — cîntul *învie, deplin și proaspăt*, din liră [26].

În sonete apar și termeni ce denumesc forme ale creației artistice : *poezie, eglogă, odă, sonet* ; elemente constitutiv-structurale ale operei poetice : *cuvînt, ritm, vers, vorbă* ; sau termeni din domeniul altor arte : *cînt, coarde, liră, melodie, statui, strună* etc.

Atributele creației sînt determinate de modul în care, pentru poet, se constituie adevărata artă. Iubitor al luminii intense, invadatoare, și nu al clar-obscurului care creează mituri din nimic, Pillat vede „scînteind" adevărata artă în „soarele Minervei" :

Adevărata artă de alte minți se-alege :
Nu pîlpîie în noaptea desișului, pe stînci
În soarele Minervei scînteie alba-i lege
(III 649).

Contextual, se stabilesc o serie de opoziții metaforice : *pîlpîie — scînteie, noaptea desișului — soarele Minervei. Lumina* artei, rațională, opusă *întunericului*, obscurității, se supune unei anumite *legi*, unei anumite ordini. Epitetul *albă* subliniază ideea clarității adevăratei arte.

Atributele creației, în viziunea lui Pillat, sînt : armonie : *armonioase* arte, suind *armonios*, proporții *drepte* ; claritate : armonie *simplă, curat* răsare ritmul, *curatul* izvor al versului, *alba* lege a artei ; seninătate : *senina* fericire, lumina *senină* ; rațională : legi *înțelepte* ; profunzime : comoara gîndirilor *adînci*, melodii *adînci* ; ele-

vație : carte, *înaltă* în simțire, *înaltă* simetrie ; durabilitate : prindea *nemuritoare* cadența, cupa petalelor *eterne*, *eterna* poezie, *nepieritoarea* urmă, gînd *nemuritor*.

Una din caracteristicile cele mai frapante ale vocabularului sonetelor se datorează abundenței numelor proprii preluate din mitologia greco-romană. Datorită aspectului, sonorității lor, datorită sugestiilor pe care le iradiază, ele „se pretează cel mai bine faptului stilistic" [27] : *Acteon, Apollo, Bacchus, Boreu, Ceres, Cibela, Diana, Eros, Euridice, Grații, Harpii, Himeră, Iason, Icar, Lar, Minerva, Neptun, Orfeu, Prometeu, Sfinx, Zefir.* Ceea ce s-a spus, în general, despre toate cuvintele, și anume, „că ele trezesc în noi cu atît mai multe impresii cu cît conștiința noastră este mai bogată în cunoștințe, în sentimente, în amintiri, cu cît ea oferă un teren mai bine pregătit sugestiei" [28], este valabil, în special, cînd ne referim la nume proprii. Presupunînd o „conformitate de cultură" a cititorului cu autorul și caracterizîndu-se printr-un „lirism estetic" [29], versurile lui Pillat rămîn „opace" pentru „neinițiați".

Nivelul morfologic. Remarcăm, în primul rînd, frecvența vocativelor, de cele mai multe ori, poetul adresîndu-se Minervei : *Ascunso, Divină, Dreapto, Minerva mea, Senino, Zeiță.* În strînsă legătură cu abundența vocativelor poate fi explicată frecvența verbelor la modul imperativ : „Dar gînditorul suflet ce singur mi-a rămas / Tu *încunună-l*, Dreapto, cu verde poezie" (III 639) ; „În sufletu-mi noptatic în arme *te coboară*, / *Străpunge-o* fără milă cu suliță de fier, / *Dă*-i *moarte* bietei inimi ce n-a putut să moară" (III 643).

Forma adresată a sonetelor determină și frecvența timpului prezent al verbelor. Valorilor stilistice ale acestui timp sînt multiple : *prezent cu perspectivă spre trecut :* „De ani destui Diana cu raza ei mă minte" (III 639) ; *prezent cu perspectivă spre viitor :* „umbra unui dafin ce n-are veștejiri" (III 642) ; *prezent gnomic :* „Sub rod sendoaie pomul cînd seva îl pătrunde" (III 646) ; *prezent etern :* „Strălucitoare-n suflet e țara ta, Zeiță" (III 640) ; *prezent mitologic* (prin acest prezent poetul are sentimentul de „contemporaneitate" în mitologie) : „Baccantele-i în fața-i prin noapte se ascund, / Fug speriați Silenii încununați cu viță" (III 640) ; *prezent „actual" :* „Spun crinului și rozei un veșnic bun-rămas" (III 639).

Sentimentul prezentului este întărit de prezența adverbelor *acum, azi* și a interjecției *iată* : „Ajuns *acum* pe culmea vieții" (III 639) ; „De lauda, de ura lor oarbă *azi* nu-mi pasă" (III 641) ; „Departe jocul fraged al anilor se-ascunde / Și *iată*-i, rari, pe tîmplă întîii peri cărunți" (III 647).

Nivelul sintactic. Forma adresată a sonetelor are drept consecință, pe plan sintactic, apariția propozițiilor exclamative, imperative și a celor interogative. Observator atent al aspectelor realității, poetul descoperă peste tot opoziția, dar, în același timp, și similitudinea lucrurilor. Lingvistic, remarcăm frecvența raporturilor adversative care marchează opoziția între două situații. Se reliefează, astfel, contrastul între permanența elementelor firii și temporalitatea umană :

> Și la Delos înaltul palmier
> Rămîne mărturie legînd pămînt și cer,
> Dar au tăcut de-atuncea Homerii și Pindarii
> (III 641),

sau între excelența poeziei și neînțelegerea care o înconjoară :

> Nici azi nu-l va pricepe ilotul și nici mîne,
> Dar versul meu în slujba-ți purificat și uns
> Și logodit în taină cu Muzele rămîne
> (III 638).

Opoziția se realizează, alteori, chiar dacă nu apare nici un element conjuncțional, doar pe baza antonimiei contextuale a termenilor :

> *Mi-e dor* de ce-nflorește sub semnul despărțirii
> ...
> Minerva-mi spune : — *Uită* ce-n pulbere se cerne
> (III 652).

Analogia între aspectele și fenomenele realității este exprimată, în primul rînd, prin intermediul comparației, procedeu predilect al autorului. Asemănarea situațiilor și serialitatea fenomenelor pot îmbrăca forma unui paralelism fără să mai apară comparația. Rezultatul este crearea unei atmosfere emotive unitare.

Scanned with OKEN Scanner

O altă particularitate esențială a sonetelor o constituie *construcțiile negative* care au diferite structuri și funcții : [30] *negația propriu-zisă* : „Nu pot să lupt cu zeul : el dă și el culege" (III 454) ; *afirmația printr-o negație* : „Și totuși nu mi-e teamă în nalta mea trufie / Comoara ta în versul sonetelor s-o fur" (III 651) ; *negația introduce o afirmație* : „Adevărata artă de alte minți se-alege : / Nu pîlpîie în noaptea desișului, pe stînci / În soarele Minervei scînteie alba-i lege" (III 649) ; *condiționarea negativă în frază* : „Pe mări nu poate vasul să sboare, dacă vîntul / În pînze chibzuite nu-și frînge vlaga lui" (III 649). Frecvent apar și pronumele negative *nimeni, nimic* : „Nu-i nimeni, desnădejdea din gînd să mi-o ghicească" (III 642) ; Nimic nu se re-ntoarce la fel a doua oară : / Nici anotimp, nici suflet, nici pasăre, nici cer" (III 650). Des întîlnite sînt și derivatele cu prefixul negativ *ne-* : lire *nestrunite*, vorbe *ne-nțelese*, *nespovedită* mie, *nepieritoarea* urmă.

În cadrul sintaxei propoziției, remarcăm și reluarea subiectului exprimat de un substantiv, printr-un pronume personal, procedeu arhaic și popular.

Sub rod se-ndoaie pomul cînd seva îl pătrunde,
El ce sfida Prierul cu verzile lui frunți
(III 646) ;

Chiar Prometeu cînd slăvii a smuls un foc de pară
El ce s-a vrut năprasnic al omenirii sol
Pe stînci legat de Joe, cu vulturii ocol,
Hrăni flămînde ciocuri cu fierea lui amară
(III 651).

În volum apar și numeroase deplasări topice. Deseori, complementele stau înaintea subiectului și a predicatului, iar atributele tot pentru a fi reliefate, precedă determinatul ; subiectul ocupă, uneori, ultimul loc în propoziție.

Prin urmare, ideea poetică fundamentală, opoziția *afectivitate-luciditate* determină caracteristica principală a volumului, și anume : încadrarea lexicului în două mari cîmpuri stilistice. Sentimentul de contemporaneitate în mitologie conturează alte cîteva particularități stilistice relevante : forma adresată a sonetelor, abun-

Scanned with OKEN Scanner

denţa numelor proprii aparţinînd mitologiei greco-romane, frecvenţa vocativelor, frecvenţa imperativelor, timpul prezent al majorităţii verbelor. Coloratura arhaică a stilului e dată de cîteva cuvinte arhaice şi populare, de comparaţiile ample, de reluarea subiectului prin pronumele personal şi de topică. Caracterul retoric al stilului e creat de forma adresată a sonetelor, de frecvenţa construcţiilor negative şi de topică.

Urmărirea structurării dinamice a discursului poetic în volum învederează oscilaţiile, „răbufnirile" magmatice şi vibraţiile încă nestinse ale afectivităţii. Înaintea deplinei înseninări prin lumină — fascinaţia amăgirii :

Nu-s vindecat, cu totul, Senino, de Himeră.
Pe buze tot îmi arde sărutul blestemat
Şi-n ochiul rău şi verde, pe care l-am urmat
Atît de mult pe vremuri, iubirea mea tot speră.

De nimeni deslegată, şi astăzi îmi oferă
Enigma-i dureroasă un Sfinx neîndurat
Şi sufletul ce-n ghiare atît i-a tremurat,
Mai tremură privindu-l şi-acum din altă sferă.

Nu-s vindecat cu totul, Minerva mea. Simt încă
Harpiile pe frunte cu sborul lor nefast.
Mai simt străvechea spaimă şi vraja ei adîncă,

Iar glasul de Sirenă tot mai suav îmi sună
În cîntecele morţii, amăgitor şi vast
Ca marea care-şi mişcă argintul viu sub lună
(III 655).

Expresia simţirii este atenuată prin forma negativă pe care o ia afirmaţia : (sînt încă bolnav de amăgire) : *Nu-s vindecat cu totul, Senino, de Himeră ; Nu-s vindecat cu totul, Minerva mea.* Adverbele contrazic însă informaţia adusă de *cu totul* (care, de fapt, ar trebui înlocuit prin *deloc, nicidecum*), exprimînd continuitatea, şi în prezent, a suferinţei — *tot* arde, *tot speră*, şi *astăzi* îmi oferă, şi *acum* mai tremură, simt *încă*. *Tot* din ultima strofă (*tot* mai suav îmi sună) exprimă şi intensificarea progresivă a simţirii. Intensitatea din trecut este suge-

rată, de asemenea, prin adverbe : *atît de mult* l-am urmat, *atît* i-a tremurat.

Amăgirea este atotcuprinzătoare, întreaga ființă a poetului este angajată în ea — simțurile *(privind, sună, simt, arde)*, afectul (*iubirea speră, sufletul tremură, simt spaimă*), gîndirea (*îmi oferă enigma-i dureroasă*). Adjectivele exprimă ideea de malefic : sărut *blestemat*, ochi *rău*, enigmă *dureroasă*, sbor *nefast*. Din mitologie sînt evocate personaje care simbolizează închipuirea deșartă, indescifrabilul provocator de suferință, frumosul amăgitor — *Himera, Sfinxul, Harpiile, Sirena*. De remarcat este ezitarea prelungită a semnificației poetice între reprezentarea mitologică și sensul ei simbolic. Apelul la luciditate, transpus tot în mit — *Senino, Minerva mea*, este, așadar zadarnic. Conștient de influența pe care o suferă, poetul nu se poate totuși sustrage adîncii ei vraje. Monstrul mitologic — *Himera* devine, în finalul sonetului, *Sirenă*, cîntecul ei de moarte acționînd cu puterea unui element cosmic, cu forța mării al cărei „argint viu" tălăzuiește sub lumina selenară (semnificativă, în ultimul vers, este închiderea vocalelor accentuate : á-í-í-í-ú-ú).

Temperament liric ce a căutat să-și astîmpere dorul de armonie și senin în viziunea însorită a vechii Hellade, Pillat și-a exprimat credința în virtuțile purificatoare ale artei care ridică existența deasupra suferințelor vremelniciei. Chiar dacă echilibrul cîștigat se dovedește uneori fragil iar vechile neliniști amenință să invadeze din nou sufletul poetului, „vraja de pilaștri și de proporții drepte" a creației reinstaurează, în cele din urmă, domnia calmului și a seninătății.

Cultul închinat zeiței înțelepciunii, venerația pentru Minerva înseamnă renunțarea la tînguire, înseamnă victoria lucidității și a durabilității asupra a ceea ce „înflorește sub semnul despărțirii" și-apoi „în pulbere se cerne".

Scanned with OKEN Scanner

VASILE VOICULESCU : „ETERNA REÎNTOARCERE"

Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu constituie, după cum a remarcat V. Streinu „un caz de tulburător mimetism creator, fiindcă un poet în general conceptualist cum a fost Vasile Voiculescu, mai tot timpul în feluritele lui împliniri, rostește deodată de sub o mască ilustră și la o vîrstă rece, adevărul ignific al celei mai zbuciumate și tinerești împătimiri [1]. Drama marelui Will reînvie, cu intensitate, în sonete, la aproape patru secole după consumarea ei, într-o permanentă circulație a motivelor, o „eternă reîntoarcere" a lor [2].

Exprimînd menirea conferită de el sonetelor, poetul a pus alături termenii ce concentrează direcțiile principale ale sensibilității sale lirice, motive poetice fundamentale ale creației :

> Aceste versuri scrise să te desfeți cu ele,
> Din inima mea arsă le-am scos să ți le-nșir.
> Sînt psalmii mei de taină, o rugă necurmată,
> În ei am pus Iubirea lîngă Eternitate
> Să lupte cu vrăjmașul Destin îngemănate...
> (96).

Subiectiv, timpul poate deveni primăvară („faci primăvara, timpul, 147 ; „Ne bate primăvara în inimi. / Să-i deschidem", 88), toamnă sau iarnă, într-o rotire fără de oprire a anotimpurilor afectivității. Mirajul depărtărilor albastre și calde, ademenirea corăbiilor pribege, nostalgia deșteptată de plecarea cocorilor, trezite la crunta deșertare a omăturilor nordice ale simțirii sînt învinse de promisiunea duratei : „În veci mai credincioasă ca soarele de sus, / Iubirea mea nu are nici iarnă, nici apus" (156). Într-un context figurat în care metaforele se structurează pe reprezentări „sezoniere" într-o viziune artistică unitară, este surprins timpul — instabil

Scanned with OKEN Scanner

și grăbit al trecerii — spre definitivul și destrămarea hibernală. Însingurarea, întomnarea pe „rîpile uitării“, despodobirea iluziilor prin vîntoasele insomniei, așternerea promorocii maturității tîrzii presupun — în subtextul imaginar — o identificare implicită uman-vegetal :

... Grăbită, căruntețea mă-mbracă-n promoroacă,
Amarnice vîntoase de gînduri și nesomn,
Smuls unul cîte unul, de visuri mă dezghioacă.
Pe rîpile uitării, însingurat, mă-ntomn.
Îndură-te, coboară și vino de mă vezi
Pîn'nu s-așternă pe mine solemnele zăpezi
(96).

În planul verbal manifest, paralelismul uman-vegetal apare doar sub forma unei comparații („Tu glorios ca cedrii Libanului te-nalți“, 143) cu funcție imaginantă pe axa înălțării. Pe canavaua lirică a sonetelor se întrețes numeroase metafore extrase din sfera de reprezentări și procese ale naturii (iubire cu grindeni, curcubeul fugar al împăcării). Uneori, actul metaforic nu se împlinește, imaginile rămînînd în faza de paralelism : „Coboară iarna ... Ursa tot mai adînc se pleacă, / Și inimile noastre se-nvăluie în nori“ (89). Acțiunea devastatoare a timpului este simțită ca înecare (timpul = „val ce te-a înghițit“), sfîșiere („gheara vremii“), tragere pe roată („robi trași pe roata vremii“). Hain cerșetor, timpul strînge zilnic în „scîrnava lui mînă“ fărîme de existență aruncate cu o inconștientă voluptate a nepăsării.

Invazia neliniștii provocate de trecere reprezintă și o constantă a sonetelor shakespeariene :

Ruina tuturor mi-aduce gîndul
Că timpul va să-mi ia cu el iubirea
Și ca o moarte-i presimțirea, vai,
Că numai ce se pierde poți să ai
(LXIV)[3].

stăruitoarelor îndemnuri de a pune zăgaz *despotului timp* prin urmași, deoarece versul nu e decît *un mormînt, în care-nchis, n-apari nici jumătate,* urmîndu-le horațiana idee :

Să-ți fie monument de veci sonetul
Pe care ochi ce nu-s vor poposi.

Cînd tot ce-i azi va fi pierit cu-ncetul,
Voci nenăscute încă-l vor citi.
Doar tu prin pana mea vei crește pură
Suflare aburind pe orice gură
(LXXXI).

Sentimentul integrării depline și armonioase în devenirea cosmică, în viziune voiculesciană, se realizează, grație iubirii și artei, poetul nemaifiind preocupat de aspectele firii care ar reliefa, prin contrast, perisabilitatea sentimentelor umane, ci aflînd, emotiv, în clipă, nu numai o componentă dar și un echivalent al veciei : „Aievi supun vecia și strîns de clipe-o leg, / Cînd mîna-ți, fructă albă, cu buzele culeg" (113). Eternitatea cucerită prin iubire nu este același lucru cu nemurirea dobîndită prin artă. Contextele în care apar termenii (*eternitate* sinonim perfect cu *vecie*, *veșnicie*) sînt revelatoare în această privință. Martoră a iubirii nu mai este natura cu aspectele ei concrete și diverse ci o abstracție — eternitatea : „De nu vei fi cu mine, suflarea-mi să te strîngă, / Învăț eternitatea cu hohote să plîngă" (145). În cuvînt poetul vede *sămînța nemuririi*, iar în fiece vers *un fir de nemurire*.

Acutul sentiment al devenirii universale intensifică simțirea erosului contrariat. Ceresc venin, fericire sumbră, neagră exaltare, albă demonie — registrul modulației contradictoriu-combinatorii a vibrației afective primează față de tonalitățile pure, neatinse de ispita propriei negări. Posibilitatea transformării lucrurilor în contrariul lor creează iluzia identității, lecuind astfel durerea absenței :

Și astăzi, mari otrăvuri cu care m-am deprins,
Disprețul tău, trădarea îmi sînt trebuitoare ;
Intrate-adînc în carne-mi țin viața de învins,
Cît lipsa lor mi-ar fi și mai ucigătoare,
Căci ele, printr-o vrajă, sînt înseși răsturnate,
Iubirea și credința, pe dos și blestemate
(81).

Transfigurată artistic, suferința se convertește în splendoare. Ivită dintr-o durere a vieții neînsemnate din cochilie, perla îi valorează existența. Walter Muschg a explicat, metaforic, din perspectiva barocului, creati-

Scanned with OKEN Scanner

vitatea, drept proces de cicatrizare a unei leziuni lăuntrice, sub semnul scoicii perlifere [4]. Nu altfel, este explicată creaţia, în viziune artistică voiculesciană :

> Sonetul meu e cuget şi patimă, -mpietrite.
> Cu inima ciocneşte-l, că scapără, s-aprinde...
> În scoica mea închisă, dîrz, fără de răsuflare,
> Încet ia suferinţa chip de mărgăritare
> (99).

Şi în relaţie cu ideea de domolire, surdinizare, esenţializare, este utilizată simbolica perlei. În esenţă se revelează splendoarea. O perlă îi destăinuie poetului oceanul, afirma Voiculescu, aşa cum Blake vedea într-un fir de nisip întregul univers, iar Novalis descifra legile cosmosului într-o scoică. Smulgerea mărgăritarelor din adîncuri, rîvna istovitoare a dobîndirii lor le inculcă o nouă valoare. Perspectiva este „răsturnată“, metaforică, în următoarele versuri :

> De-ai şti ! fiece slovă ce-ţi scriu ţi-ar fi mai scumpă
> Ca mii de nestemate din fruntile regeşti.
> Cutezător scafandru-n oceanele cereşti,
> Zvîrl duhul meu din duhul etern să ţi le rumpă...
> (94).

Aşa cum perla *devine* în timp, răscumpărînd suferinţa şi rana, diamantul este un produs, purtînd în sine urma transformărilor sale. Foc originar, jar închis „ca-n nestemate“, bob care ţine virtuţile esenţei, diamantul creativităţii taie „ferestre-n pereţii existenţei“, lăsînd să pătrundă nemurirea „cu tot văzduhul ei“ (124). Rezistenţă şi transparenţă totodată, breşă efectuată în opacitatea mediului, fereastra este un simbol al deschiderii spre infinit şi al posibilităţii comunicării.

Înalta învestitură de poet înnobilează şi pe cel căruia îi sînt adresate versurile, căci, demiurg rapsod, erou, împărat, creatorul este, totodată, un umil supus a cărui „unică ispravă“ este doar cîntarea frumuseţii inspiratoare. Demiurgie, mitologie, monarhie — creativitatea sacrează, aşadar, nu numai pe artist. Conştiinţa suveranităţii de spirit este deseori afirmată, invocarea şi evocarea genialităţii devenind un loc comun al poeziei. Sfera noţiunii este mult lărgită, în viziunea voiculesciană, iubirea fiind geniu, iar frumuseţea genială.

Scanned with OKEN Scanner

Schemele sensibile ale poeziei se întreţes în vaste reţele de reprezentări, în regim contrastant. Nebunească şi fatală rotire : *vîrtej de capcane al iubirii, creatorul vîrtej al poeziei, vîrtej de versuri arzînd diamantine* ; învolburare năvalnic-ameţitoare : *ciclon de dor, taifun* ; descărcare a energiilor firii : *tempestă, furtună generoasă cu fulgere de patimi, salubre ploi de plîns*, trăirea creatoare se supune unui ritm demonic sau, dimpotrivă, ea este calmă contemplare în pur azur de vis. Emanaţia undelor creativităţii din orice motiv modulează, stereofonic, întreg spaţiul poetic. Pîndă, vînătoare, hărţuială *(lănci de slove, lănci de gînd, vînătoare a eternităţii, pradă lesnicioasă)*, război *(oaste a închipuirii)*, încătuşare, înlănţuire, întemniţare (*cătuşele, lanţul, temniţa iubirii*), aşadar dinamică agresoare dar şi statică defensivă, proces de expansiune dar şi gest de claustrare se dovedeşte a fi actul creator. Şi zămislire, plăsmuire, turnare a unor modele, toarcere este arta. Izbire de fulger, izbucnire de acvilă din prizonieratul devenirii, ţîşnire de cuvinte — deci sugestie a intensităţii clipei creează imaginile iconice şi simbolice. Nu rareori se invocă puterea plăsmuitoare aflată încă în faza latenţei — oul ce păstrează un zbor înalt de aripe, virtualitatea închisă în sine fără putinţa manifestării doar cu aceea a sugestiei — vorba ce închide o urgie, posibilitatea oricînd gata să se actualizeze — vibrarea, în nemişcare, a ţintitului arc, promisiunea viitorului — visul, încă dezaripat, al eternităţii.

Miracol, alchimie, magie *(minunile iubirii, magiile iubirii, vrăjile de aur ale iubirii, dulcea-ţi alchimie)* — prin ele se explică metamorfozele miraculoase, transfigurarea extatică şi minunea creaţiei (*magic cocon de poezie*). Supusă unui proces de distilare în teascurile creaţiei, unor reţetarii alchimice în retortele şi alambicurile ei — poezia, fluid ameţitor provocînd mii de îmbătări, „ca strînse dintr-un lan de mac", devine *licoare limpede şi cristalină, vin tras din sonet în sonet, sucuri de cuvinte, elixir al rîvnitei nemuriri sau esenţă de parfum, potrivnice arome, mireasmă a cugetelor, miresme tari de dor.* Moduri ale penetrării subtile, ale îmbibării mediului cu substanţa proprie, elixirul şi parfumul sînt simboluri ale efectului miraculos al poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia este și sonoritate, melodie, rezultat al unei cumpăniri de aur a sunetelor sacre. Muzica sferelor fierbe în magicele scule ale creației, rînduind în zodii tot „clocotul de hău". Alcătuire prometeică este poezia, dar făcut existenței : „Și ni-e datoare viața că-i dăm o poezie" (137). Fir de nemurire, fard al iubirii, îmbrățișare în trupul prea aspru al vorbirii, *versul*, prin virtutea reflectării este și „bob de rouă" în care „se-nghesuie să intre întregul univers" (163). În cîmpul metaforic al reflectării se înscriu și reprezentările *oglindă, cleștar, diamant, val, rouă* — răsfrîngerea fiind mijloc al transfigurării și multiplicării.

Copleșind din exterior sau năvălind din interior, luminarea, în forma frumuseții, iubirii, disperării, înseamnă, întotdeauna, revelație, schimbare a perspectivelor și modificare a sensurilor. Rezistența la tentația amăgirii, prefirarea minciunii și putința de a străvedea dincolo de orișice pavezi, asigură adecvarea procesului de semnificare a lumii. În iluminarea extatică, universul este mai adînc înțeles („Și înțeleg acum prin tine-ntreaga fire", 88). Conferind o semnificație lumii prin vindecarea sa de nebunia primordială, harul de a visa înfrînge și fatalitatea morții („Eu te răscumpăr morții cu cîntec și visare", 130). Înălțat în piscuri de milenii, sonetul își radiază enigma-i glorioasă. Text al „Celui Etern", întrupare a celui mai pur sonet, într-o artă supremă, este făptura iubită. Într-o reversibilitate, destul de rară, a metaforizării, viața devine artă, precum adesea arta devenise viață :

> Cum se mlădie versul grumazului, răsare
> Un istm de frumusețe, să lege-n armonii
> Nemuritoare strofă a pieptului, din care
> Ies brațe-ngemănate ca două melodii
> (138) ;
>
> Dar dragostea ne-adună trăirea spulberată,
> Trunchiatele-i silabe poem întreg s-așternă
> (103).

În spațiul semantic al iubirii și artei se impun și notațiile calității, cele mai caracteristice fiind *suprem, sacru, înalt* și *suav, pur, plăpînd*, în regim de „armonizare", neutralitate sau opoziție față de conținutul cu-

vintelor determinate *(sacră cruzime genială, supreme matrițe, naltă demiurgie, iadurile-ți nalte, iadul suprem, nalte virtuți și frumuseți, slava ta suavă, pura-ți frumusețe, iubirea ta plăpîndă).*

Motivul poetic al iubirii este exprimat printr-un lexic concentrat, poetul revenind mereu, cu o insistență obsesivă, la aceleași cuvinte, dar totodată, și dispersat, creatorul înmulțind expresiile necesare explicitării motivului. Numeroasele construcții figurate din constelația stilistică a motivului măresc capacitatea semnificantă a formulării directe într-o adevărată risipă lirică : *suveicile iubirii, cărbunele iubirii, spulberul iubirii, drojdia iubirii, vulturul iubirii, ducații iubirii, fulgerul iubirii* etc.

Motivul *destinului vrăjmaș* se realizează printr-un lexic dispersat. Un singur termen, prin frecvență, poate fi considerat drept cuvînt-temă : *durere* [5]. Celelalte cuvinte apar doar de cîteva ori, alcătuind două cîmpuri stilistice — *al agresiunii* și *al pătimirii : amăgire, blestem, capcană, clevetire, cruzime, dispreț, minciună, ocară, osîndă, otravă, pizmă, ponegrire, prigoană, pumnal, rău, răzbunare, surghiun, trădare, ură, vicleșug, vină, vrăjmaș, zavistie ; chin, despărțire, disperare, gelozie, iad, infern, lacrimă, plîns, rană, spaimă, suferință, tortură, tristețe, țipăt, urgie, zvîrcol ; a chinui, a hărțui, a huli, a împroșca, a înșela, a minți, a părăsi, a sfîșia, a trăda, a zdrobi.* Uneori, ideea desrămării este concentrată în epitet : mîini *perfide, prefăcute* lacrimi, rîsete *viclene*, arderi *măsluite*, alteori, ambii termeni se armonizează semantic : *torturi neîndurate, hidoasa trădare, victimă osîndită, rece deșărtare.* Și metaforele se înscriu în spațiul mortificării : *prăpastia minciunii, zgurile durerii, gheața despărțirii, rugina deznădejdii.*

În poezie sînt detectabile și numeroase cuvinte de caracterizare, cuvinte cu o frecvență mică dar care realizează imagini : [6]

> În inima mea arde acest lăuntric soare,
> Din haosul vieții mi te-a dezvăluit
> Pe tine, frumusețe atotcotropitoare —
> Vast cosmos, ce-n orbite m-ai prins, biet satelit,
> Și-n juru-ți cu alaiul de aștri mă avînt,
> Pe muzica din sfere de-a pururi să te cînt
> (111).

Cuvintele de caracterizare sînt cele pe care se structurează imaginea erosului cosmomorfic. Exprimarea metaforică *haosul vieții* sau metafora *soare* pentru dragoste se înscriu în recuzita lexicală a romanticilor, originalitatea reprezentării constînd în sugestia cosmicității realizate prin termeni aparținînd aceleiași sfere lexicale : *cosmos, orbite, satelit, aștri, muzică din sfere.* Contrastul *cosmos—satelit* este întărit de epitetele corespunzătoare : *vast—biet.* Adjectivul *atotcotropitor* constituie nucleul imaginii, explicînd extinderea, la scară universală, a tabloului. Vorbind altădată, despre ochi ca despre *aștri tulburători de cale,* poetul a depășit metafora *ochi—aștri,* a cărei expresivitate era amenințată de o prezență frecventă în poezie, prin determinarea epitetică *tulburători de cale,* proiecția cosmică fiind astfel vivificată.

O viziune particulară asupra iubirii ce continuă întocmai pe cea shakespeariană, este creată prin termeni de caracterizare extrași domeniului cămătăriei, practică specifică epocii elizabetane. Citarea paralelă a unor versuri din cei doi autori este grăitoare :

Dobînda frumuseții vrei să-ți iei
Tu, cămătar ce-ți scoți din tot folosul,
Și-amicu-mi dai pe mîini de portărei
Chezașul să se-aleagă cu ponosul
(Shakespeare, CXXXIL) ;

Îmi spui zaraf ? Schimb versuri pe-o dragoste de aur ?
Pentru-ai iubirii tale ducați îți dau sonete ?
Viclean îți iau aleanul și dorul amanete
Cu camătă închise-n avarul meu tezaur ?
(Voiculescu, 94).

Terminologia creștină servește, în mare măsură, exteriorizării afectelor contradictorii ale poetului. Contrastul realizat, prin alte mijloace, în exprimarea *cerescul venin* al iubirii sau în versurile : „Venin îmi este dorul, că uneori ajung / Să nu mai știu iubirea deosebi de ură“ (112), reapare, pe alt plan, în imagini structurate pe astfel de termeni de caracterizare : „Ocări, blesteme, imnuri, acolo s-au ciocnit, / În iureș îngeri, demoni, val mă cutreierară“ (127). Dialectica sentimentului, reversibilitatea trăirilor sînt sugerate prin opoziția *rai—iad.* Frec-

venţa termenilor ce aparţin sectorului mitologic și creștin al lexicului voiculescian este întărită de apariţia numelor proprii devenite de cele mai multe ori comune *(Apollo, Argus, Ariadna, Bacchus, Hercul, Narcis, Paris, Prometeu, Zeus ; Adam, Christos, Caiafa, Iuda, Lazăr, Magdalena, Satana).* Proiecţiile mitice și transferurile mitologice sînt scheme imaginare obișnuite ale poeziei :

Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
Oricînd și ori de unde mă vei striga pe nume,
Chiar de-aș zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine

(103) ;

Sînt Argus, nu c-o sută de ochi, ci cu o mie
De inimi arzătoare și toate stînd la pîndă
(79).

Discutînd despre bogăţia vocabularului, P. Guiraud a arătat că ea își are sursa în două cauze diferite : „pe de o parte în extensiunea limitelor lexicului, iar pe de alta în structura sa, adică în exploatarea lexicului" [7]. În poezia lui Voiculescu identificăm ambele procedee. Poetul exploatează lexicul, apelînd ades la termeni capabili să creeze sugestii multiple. Un astfel de termen este *ocean.* El se înscrie printre mijloacele poetice care au menirea de a contribui, prin hiperbolă, la crearea unei perspective imense, în spaţiu și timp. Contextul selectează, de fiecare dată, anumite note din conţinutul noţiunii exprimate, care sînt reliefate expresiv, în diferite moduri. Distingem, în aceste cazuri, alături de sensul denotativ, fundamental *(nemărginire),* sensurile conotative care generează metafore diferite *(culoarea, tălăzuirea, profunzimea) :* „oceanele cerești" (98) ; „oceanul meu de patimi" (133) ; „oceanele iubirii" (98) ; „oceanule de geniu" (164). Sensurile *neliniștit, profund, frămîntat* sînt exprimate sintetic prin adjectivul *oceanic.* Accentul deosebit acordat acestui cuvînt în îmbinarea *suflet oceanic* este învederat de faptul că el e sprijinit de o mulţime de termeni care își păstrează sensul propriu constituind însă un context figurat : *ape, volbură de valuri, sirene, înecaţi, ţărmuri.* Prin precizare și, deci, restrîngere semantică, *oceanic* devine *atlantic,* apărînd ca determinant

al substantivului *ochi : verzii ochi atlantici.* Ideii de culoare, sugerate deja prin adjectivul *verzi* i se adaugă determinări noi — de mărime, adîncime, expresivitate. Prin urmare, sensurile contextuale ale cuvîntului *ocean* sînt : peisaj cosmic, zbuciumată afectivitate, profunzime genială.

Schimbarea de perspectivă, modificarea semanticii materialului metaforic, infiltrațiile mitice explică înălțarea unor viziuni diferite pe același fundament lexical. În planul imaginarului, corabia rătăcind prin tulburi talazuri de minuni sub semnul unei zeițe de gheață și furtuni, fără promisiunea țărmului, este aceea a iubirii (136) sau ea poate reprezenta însăși ființa angajată în simțire :

Spun unii de un ostrov vrăjit, pe mări, departe.
Corăbiile-n preajmă-i se năruiesc în valuri.
Orice metal din ele se smulge, se desparte,
Sar cuiele și-aleargă să se înfigă-n maluri.
Oh, nu e basm ... Cu mine s-a petrecut la fel.
Tot ce-mi încheie firea și cîrma drept o ține
Orgoliosul geniu, voința de oțel
M-au părăsit năuce și s-au lipit de tine
(98).

Ideea de preț este introdusă prin evocarea aurului, metal cu semnificații metaforice și simbolice. Cuvîntul este valorizat prin diverse asociații semantice, în structuri stilistice diferite : „aurora de aur a iubirii“ (117) ; „lege de aur pur și greu“ (80) ; „un lanț de vrăji de aur“ (107) ; „aurul trist“ al durerii (150) ; „nativu-ți bloc de aur“ (86), conotațiile termenului introducînd ideea de culoare, de suprafață strălucitoare, de valoare morală. *Exploatarea* lexicului se fundamentează pe capacitatea termenilor de a dobîndi, în contexte mereu înnoite, semnificații noi, deci pe calitatea, metaforic, denumită, de Höllerer, *„fluorescență“* a cuvîntului [8].

O caracteristică a poeziei voiculesciene este și *extensiunea* limitelor lexicului, atmosfera specifică a sonetelor, datorîndu-se, în mare măsură, alăturării unor termeni diferiți din punctul de vedere al originii și frecvenței lor. Neologisme împrumutate din limbi romanice stau alături de termeni populari și arhaici, unii păstrați doar în expresii „încremenite în limbă“. Aceste forme rare, nebanalizate prin uz, conferă lexicului, o deosebită ex-

Scanned with OKEN Scanner

presivitate. Faptul că ele apar, în majoritatea cazurilor, în contexte figurate, sau chiar avînd singure înțeles metaforic, contribuie la întărirea puterii sugestive a versurilor.

Un neologism de acest fel, avînd sensul de „înconjur pe mare, navigare" este *periplu*. Apare o singură dată, într-un context metaforic : „Întoarce-te din valuri, sînt țărmul tău de stîncă, / Chiar de-ai făcut periplul întregului păcat" (132). Metafora *periplul păcatului* atrage în dezvoltarea ei semantică termeni din aceeași zonă semantică meniți să întregească viziunea „nautică" : *valuri* și *țărm de stîncă*. Alt termen, cu sensul propriu păstrat dar apărînd într-un context figurat este *tempestă* :

Ferește mai cu seamă să pleci pe mare-albastră
Cu oacheșa aceea fățarnică și rece ;
Năvalnicele-mi gînduri gonind pe urma voastră
Vă va stîrni tempeste corabia să-nece
(79).

Deși versurile citate aparțin unor sonete scrise în timp la distanță de doi ani, stăruie aceeași viziune — a călătoriei pe marea tălăzuitoare ca simbol al vieții afective zbuciumate. Cuvîntul *osuar*, cu sensul de monument, loc unde se păstrează oseminte, generează o imagine amplă :

Cînd n-o mai fi nici urmă de noi în amintiri
Cu spaimă dezgropa-vor dintre hîrțoage roase
Un alb colos de versuri, mai tari ca niște oase,
Scheletul uriașei, tristei noastre iubiri . . .
De-a pururi ard în ele, din focul cel etern
Ca-n măduva de stîncă, titanicele febre,
Un osuar de patimi, năprasnice vertebre,
C-un cap s-atingă cerul, cu celalt în infern . . .
(161).

Elementele lexicale aparținînd aceleiași sfere semantice și creatoare de atmosferă sînt : *alb colos, schelet, osuar, vertebre, oase* și *spaimă, năprasnic*. Prin idee, poezia se apropie de *Oseminte pierdute* a lui Arghezi. În ambele creații apare aceeași dorință de recuperare parțială a iubirii moarte prin ceva concret, materializat, apare transferul din lumea afectului în lumea materială. Dar pe cînd

Scanned with OKEN Scanner

la Voiculescu păstrătoare ale urmelor iubirii sînt versurile transformate într-un osuar, Arghezi caută în natură dovezile existenței de odinioară a sentimentului, imaginea fiind neatinsă de suflarea macabrului.

Alături de neologisme, în sonete apar și cuvinte păstrate doar regional : *șart, cerbice, vipie* etc. *Șart,* avînd sensul de obicei, rost, socoteală și păstrat în expresiile *cu șart, după șart,* apare, cu același sens, într-un sonet, poetul vorbind despre *șartul etern* al iubirii. *Cerbice,* sinonim arhaic al substantivului *ceafă,* păstrat în expresia *a fi tare de cerbice* este izolat de ea : „Sub tine-mi pun cerbicea, chiar de mi-ar fi pieirea" (137). *Vipie* este un sinonim arhaic și popular pentru *canicula (vipia-ți cerească).*

Examinînd textura imagistică a sonetelor, constatăm existența unor creații bazate pe paralelism și identificare sau a unor poezii, în care discursul liric, înaintînd din imagine în imagine, prin final, își relevă desfășurarea „spiralată" [9]. Sonetul 14 (88) poate fi încadrat în prima categorie. Îndoielii shakespeariene cu privire la sinceritatea celor care compară frumusețea unei făpturi umane cu cea cosmică, autorul *sonetelor închipuite* îi răspunde printr-o construcție poetică prin care imaginea iubitei este evocată în paralel cu elementele naturii :

E mîna ta în aer ? sau prima rîndunică ?
E tremur lung de pleoapă ? Ori gingaș flutur viu ?

apoi este transfigurată prin identificare :

Bob roșu de măceașă mi-ntinde gura-ți mică
Trunchi zvelt de măr cu roadă e trupul tău mlădiu...

și, în sfîrșit, „supraordonată" planului firii :

Zăpezi și flori și fructe în drum ți se așternă
Pe rînd supuse toate la ritmul tău etern.

Sonetul 84 (158) poate fi înscris în cea de a doua categorie. Primele patru versuri exprimă în limbaj propriu ceea ce următoarele imagini, axate pe patru metafore diferite, vor sugera prin limbaj figurat și anume — lupta dintre efortul de a uita și stăruința aducerii aminte :

Să-mi vindec dorul altor dureri cer lecuire :
O boală grea cu alta potrivnică s-alină.

Te uit... Uitarea numai de tine mi-este plină...
Și depărtarea-i înc-un adaos la iubire.

Apare prima metaforă : „Pentr-un răgaz de-o clipă măncătuș nopți de-a rîndul, / Stau gata să te-năbuș..." Imaginea *mă-ncătuș* exprimă dedublarea eului în antiteza luciditate, rațiune (egală, în acest caz, cu uitarea) și afectivitate, sentiment (egală cu amintirea), prima dorind să pună stăpînire pe cea de a doua care scapă de sub imperiul ei. Continuînd viziunea lui Shakespeare, care a văzut în iubire *temnița din urmă*, Voiculescu a creat imaginile *cătușele* și *ocnele iubirii*. În cu totul alt univers ne introduce metafora a doua care exprimă inutilitatea efortului de a uita :

Cînd făr-a-mi da de știre,
Cu-ntortocheri de vulpe, mișel se-ntoarce gîndul
Să-ți mai ulmeze ochii acolo-n amintire...

Cei doi termeni-suport ai imaginii și care aparțin aceluiași domeniu al realității sînt *vulpe* și *a ulma* (acesta sinonim popular pentru *a adulmeca*). Sensul figurat al verbului *a ulma* este „a afla, a găsi, a contempla". Prin contaminare, adjectivul *mișel* se încadrează în aceeași sferă semantică și logică, dobîndind și sensul de „viclean". Următoarea imagine consfințește victoria amintirii :

Veneam întîia oară : zîmbind, citeai alene...
Și te-ai întors : deodată cu fulgerul orbirii
Țîșniră pe sub fruntea arcatelor sprîncene
Scăpărător de-albastre șuvoaiele privirii.

Cuvîntul *albastru* declanșează metafora, atrăgînd termeni ce exprimă elementele alcătuitoare ale unui aspect de natură, caracterizat printr-o astfel de cromatică — *șuvoaie, punte, a țîșni* (verb legat de metafora *fulgerul orbirii* și de epitetul *scăpărător* prin determinare temporală). Ultima construcție condamnă zădărnicia aducerii aminte :

Te blestem amintire! Ca o nebună-mi strîngi
Amarul colb de patimi în stupii tăi nătîngi!

Remarcăm armonizarea deplină a termenilor care se atrag și se explică, reciproc, gruparea și simetria lor per-

fectă. Ideea de stupi este corelată cu aceea de strîngere, dar pentru că ceea ce este strîns e doar un *colb amar*, deci ceva ce contrazice însăși menirea stupilor — de a păstra esența dulce a florilor —, concluzia este aceea a inutilității lor absolute, exprimate de adjectivele *nebună* și *nătîngi*. Ideea metaforică de strîngere în *stupii amintirii* a unui *amar colb de patimi* corespunde, în vorbire nefigurată, exprimării retrăirii permanente, în amintire, a insignifiantelor și măruntelor momente ale unei iubiri trecute. Conținutul cuvîntului *colb* este subliniat de epitetul *amar*, în jurul lor se grupează simetric celelalte perechi de termeni : *stupi—strîngi, nebună—nătîngi.*

Dacă în istoria receptării lui Shakespeare în România, Eminescu rămîne unul din momentele fundamentale, un moment tot atît de important, pe linia aceleiași receptări și mai ales asimilări, îl constituie sonetele voiculesciene, într-o eternă circulație a motivelor.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PHILIPPIDE SAU DRAMA IDENTITĂȚII

Într-o comunicare ținută la Academie, insistînd asupra importanței expresiei, creatorul făcea următoarele considerații : „în poezie expresia este o calitate esențială, este o calitate de fond. Gîndirea poetică nu capătă valoare decît prin expresie [. . .] expresia urmează în chip necesar natura adîncă a fondului" [1]. Obsedat de enigma identității personale, poetul a dat expresie, în opera sa, nostalgiei cuvîntului care valorizează și iluminează existența, căutării structurii profunde a eu-lui, și fascinației timpului individual — reflexe ale imensei sale dorințe de cunoaștere [2].

Nostalgia cuvîntului. Deschisă spre orizontul absolutului în însetată aspirație, poezia lui Alexandru Philippide (despre care autorul a scris cu sceptică și bolnavă nostalgie : „M-atîrn de tine, Poezie, / Ca un copil de poala mumii, / Să trec cu tine puntea humii / Spre insula de veșnicie / La capătul de dincolo al lumii", 205) cuprinde și expresia neînțelesului și a indescifrabilului.

Provocării lansate de *ascuns,* eul iscoditor îi răspunde prin căutare veșnică — în spațiul legendar și mitic, la arhetipuri, în viitor —, aflînd însă adevărata dimensiune a necunoscutului doar în sine. Pornit „cu dor și spaimă", spre dezlegarea enigmei, poetul este azvîrlit mereu „pe țărmurile vieții zilnice și treze". Situîndu-se pe o axă a profunzimii, în domeniul incert al înstăpînirii ultrasunetelor vieții interioare, ultima esență a personalității se sustrage oricărei încercări de captare inteligibilă

Scanned with OKEN Scanner

de surprindere comprehensivă a identității sale în continuitatea temporală :

În marile singurătăți din mine
Aud de mult un cîntec. Dar e cîntec
Ceva ce nu se poate auzi
Decît doar cu urechea sufletului :
Sunete stinse, susur de astre,
Vîrtej de vis și amintiri de vînturi,
Sonoră-nchipuire ce poate fi lumină,
Prezență care-nlătură cuvîntul
(*În marile singurătăți*, 202).

Alcătuirea melodică a interiorității („Și-n mine plînge-un cîntec fără grai"), considerată a se supune ordinei firescului („cîntă-n mine-acum / Așa cum apa curge lung, sau cum / Clipește-o stea ori șerpuiește-un drum") se dovedește a fi triadă tensionată de impulsuri destructurante (Lorelei — cîntec — luntraș ; *Lied*, 17). Textul uitat al cîntecului, „fără de graiul" său, obsedează conștiința încordată spre înțelegere ca lumina unei revelații stinse.

Opacizarea semnificației cuvîntului, păstrarea lui doar ca semnificant al unei limbi necunoscute („Ca vorbe dintr-o limbă / pe care n-o mai știu / Îmi vin rev minte gînduri de altădată, triste", 153) neliniștește prin reminiscența tulbure a transparenței sale de odinioară.

Pierdut integral sau ocultat ca semnificație, textul poate fi distrus și ca semnificant. Cuvîntul gîngav, spus pe dos, ritmurile șchioape, reprezintă doar sfărîmături ale sensului luminos al tăcerii. Apare astfel ideea de *sfărîmare, prăbușire, frîngere, zdrobire* („sfărîmături de glasuri în suflet răspîndite") sau aceea de *ștergere* și *suprapunere* într-o scriitură palimpsestică :

Mi-i sufletul ca unul din aceste
Ciudate manuscripte palimpseste :
Șterg scrisul proaspăt și deodată iese
Alt scris cu slove ciunte, nențelese
(*O, cîte lucruri*, 295).

Aspirînd spre semnificația totală, spre durata „tainică și adîncă" a glasului, poetul evocă „clipa culesului suprem". Voce fără cuvînt, murmur confuz, neinteligibil,

„absenta" prezență sonoră nu se împlinește în text, ci se relevă ca anti-text, oprind marea revelație a tăcerii. De aceea, nostalgica invocație adresată Visului, răsună în tonalitatea, estompată de bemoluri, a minorului : „Vorbește-mi, dar încet . . . încet și mult . . . / Și vorba ta să semene tăcerii" (6).

Poeticitatea aerului. Aventura temporalității umane este însemnată de patima extremelor, afirmația „Tot ce-i contrast m-atrage" (106) fiind o mărturisire a obsesiei tentațiilor polare într-o dualitate a pornirilor, niciodată neutralizate pe calea resemnării împăcate. Dumnezeu și, totodată, șarpe în paradisul personal, rolurile sînt jucate simultan sau succesiv într-o dramatică alternanță sau suprapunere de ipostaze. Pluralitatea măștilor, ambivalența trăirilor nu înseamnă însă nestatornicie histrionică, ci, paradoxal, consecvență pe firul unui destin „netors de Parcă", ci singur depănat, lucrare volitivă a unei personalități aflate sub semnul elementului în pururi mișcare — aerul :

> Mi-i în plăsmuit un suflet din țăndări de bolid,
> Ades și aspru, cu nostalgii de vid
> (*Frontispiciu,* 105).

Recunoașterea „Mi-i drag pe față vîntul plin de soare" explicitează frecventa solicitare a motivului eolian, în construcții inedite. Dedublarea conștient asumată într-o experiență intimă a conflictualului („Te-alungi pe tine singur c-un cuvînt" ; „Te cauți mult și nu te mai ajungi"), sub însemn eolian („Ți-e sufletul cum se frămînt-un vînt"), devine propensiune spre trăirea mitică a existenței : „Să fii mereu la mijloc de poveste" (*Berceuse,* 19).

Continentul necunoscutului este semnalabil, într-o geografie a umanului, pe harta eului. Nu un *dincolo* transcendent, ci un *dincoace* imanent, sesizat în „apropiata lui depărtare" neliniștește și obsedează. Structura labirintică a interiorității interzice însă accesul spre făptura sinelui sălășluind în adîncuri de dedal și reprezentînd adevărata taină a existentului. Traseurile cutreierate în

zadarnică căutare realizează un vîrtej al profunzimii, căci labirintul este *eolian :*

Dar cîteodată căutînd prelung
Cutreier
Eolianul labirint din creier
Și tot n-ajung
(*Aud o ușă*, 336).

Ipostaza dedalică a proiectării eului rămîne în faza de pro-iect, nefiind definitivată, poetic, explicit. Spațiu ermetizat, suficient sieși, interioritatea este și grotă simbolică a lui Eol, în care se zbat captive, puterile lăuntrice, de esență enigmatică, a-vînturile tensionate, fără putința descărcării și eliberării.

Esența contradictorie a complexului semantic eolian se relevă în sensuri simbolice opuse : element nodal al experienței vitale („Mi-am împletit eu viața cu tot ce-i aprig vînt", 155) și prezență în inițierea thanatică („vîntul ce-mi va deschide largă, / Poarta pe care intri, culcat, în infinit", 106). Asceză a spiritului înseamnă suflarea vîntului venit din „Alpii cugetării pure". Viziunea grotescă a capetelor infernale înfipte în vîrful columnelor— sperietori într-o „alee urlătoare" în care singurul cuvînt ieșind repetat din toate gurile, într-o „nebunie dominatoare", răsună : „Eu ! Eu ! Eu ! Eu !" reprezintă reversul macabru al aspirației nepotolite spre risipirea misterului individuației.

Tentația orizontului interior se împletește cu ispita zărilor clare. Esență fluidă *(puhoi)*, element arhitectural *(turn, porți, pereți)*, aspect antropomorf *(gură cu dinți de stele, pleoapă ce se lasă peste ape)* cerul este transfigurat și în perspectivă sinestezică *(clopot, azur sonor)*.

Imagistica vîntului acoperă un bogat repertoriu axat pe fundamentul contrastului — *de foc, de gheață ; molcom, turbat ;* al umanizării — *bătrîn, hodorogit, zănatic ; declamă, aiurează ;* și al reprezentării animaliere : *trupul de taur al vîntului, cîinii văzduhului, șerpii vîntului*. Sugestia muzicalizării peisajului este implicată în comparații și metafore : vioara vîntului de vară intonează un cînt în piopii tremurători ; sub atingerea aripei vîntului nemărginirea se înfioară ca o harfă. Respirația înseamnă încorporare a esenței solare, a „îndemnului de aur și lumină" spre un nou anotimp al reveriei : „Văzduhul tot

tu fă-l să intre-n noi" (3) ; „Sorbi văzduhul amestecat cu soare" (52) ; „Pătrunde-n tine vîntul cel nou de primăvară" (166).

Urzeala, împletitura și determinările lor sînt reprezentări integrate în construcții metaforice ce denotă, în procesul imaginar, dorința unei materialități mai consistente, tangibile, în zona, altfel impalpabilă și transparentă a aerianului : cerul *deapănă* noaptea iar lumina împletește *funii*, văzduhul încrețește *falduri de tăcere* sau îngălbenește ca o *mătase veche*, fluturele este *o cută* a atmosferei iar vîntul adună vise în *traista* lui albastră (o interpretare din perspectiva semioticii ar aduce sugestii interesante cu privire la *textualizarea* modernă).

Obsesia textilului deteriorat în imaginile înălțimii insinuează ideea unei posibile crize a idealului romantic : *zdrențele* cerului și ale vîntului, ale nopții și ale văzduhului, ale Apusului și azurului. Notația *ruperii* este completată de indicația *spargerii* — *țăndările* cerului, *cioburile* văzduhului. Reprezentarea este activă și în registrul interiorității, sufletul — „steag cu pînza arsă", zbătîndu-se în turburi vînturi, și al temporalității — „rupte drapele" zilele sînt smulse de „vîntul mare al vremii". „Vuietul de vînturi al vremii care trece" l-a urmărit constant pe creator, constituind unul din motivele dominante ale spațiului său poetic.

Expresia timpului. Meditația asupra timpului își găsește un loc important în creația poetului care afirma „caut ceea ce durează", chiar dacă timpul intim cu acele „stări obscure de suflet, adînciri în vis, căutări cu porniri și întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei" nu se poate exprima, potrivit opiniei sale, „prin formulări definitive și precise, ci numai prin aproximații, prin atingeri, prin sugerări și aprecieri ciudate" [3]. Timpul nu constituie pentru Philippide, în primul rînd, o categorie filosofică abstractă, ci reprezintă, după cum remarca V. Streinu, o realitate interioară, simțită ca „axă a conștiinței și factor de personalitate" [4]. Nu timpul istoric îl preocupă pe poet cu precădere, ci timpul intim, timpul la care poți ajunge pe calea visării și a amintirii. De aceea

trecutul cu întregul său cortegiu de lumini și umbre ocupă locul fundamental în meditația poetului, memoria sa depășind, după cum notează G. Călinescu în *Istoria literaturii române*... „șirul ereditar" și atingînd „regnul mineral al nucleului solar din care se trag sistemele solare" [5].

Dintre numeroasele imagini ale trecutului, cea mai frecventă este cea acvatică, întindere nemișcată, încremenită în afara fluxului heraclitean al timpului, și lipsită de tălăzuirile neliniștilor și amăgirilor. Sub semnul letal al absenței luminii și al straniului se întinde regatul trecutului :

Trecutul își întinde albastrele lui stepe
Învăluite-n negură mereu :
Ciudat tărîm de seară și de toamnă,
În care sora Somnului e doamnă,
Și vremea e o apă stătătoare
(*La marginea de noapte a vieții*, 187).

Nu evenimentele din trecut sînt evocate, ci timpul în sine, perceput într-o reprezentare proprie. În această viziune, *apa trecutului* se confundă cu *mările tăcerii dinlăuntru*. În concepție bachelardiană, trecutul sufletului nostru este o apă profundă, proiecție imaginară similară celei a poetului român [6].

Viziunea marină a trecutului determină frecvența unor imagini ce realizează ideea de adîncime, de profunzime. Expresiile figurate și epitetele de acest fel revin în poezie : *fund de mări, adîncime a mării, adîncimi de ocean*. Spațiu terestru invadat de ape este trecutul, Atlantidă a oceanului sufletesc :

Trecutul meu și alte trecuturi și mai vechi
Ca niște continente scufundate
Sub suflet stau necercetate
Ca urme anonime și străvechi
(*Sîntem făcuți mai mult din noapte*, 211).

Dar nu numai invazie neptunică, ci și victorie thanatică asupra lui Cronos și a făpturilor dominate de el, poate semnifica prezentul. Într-o construcție metaforică, în-

toarcerea în trecut îmbracă aspectul intrării într-un vechi cavou :

> E-atîta timp în tine de cînd nu te-ai întors !
> Ca niște pietre grele dai clipele-ntr-o parte
> Dărîmi porți ruginite și sufli-n visuri moarte
> (*Împăcare*, 165)

În această perspectivă se vorbește de *mumia* vieții, de eul-*mausoleu* care a adunat un vast norod de clipe efemere, de *giulgiul* de clipe al visărilor și dorințelor. Revenirea în prezent este sugerată în același mod metaforic : „Zidești la loc lăuntricul cavou / Și-ngropi iarăși trecutul în giulgiul lui de clipe".

Imaginea trecutului este asociată ideii de întuneric. Osîndit la trudă sisifică întru aflarea tainei adîncurilor, poetul devine miner în munții de întunecime ai interiorității, stăruind dramatic sub amenințarea negrelor avalanșe. Ipostaza preferată din trecut este *amurgul* : „Mi-e sufletul de vechi amurguri plin" (17) ; „Suflete, povestește amurgul în păduri" (139) ; „Și drojdii de amurguri vechi / Pe fundul sufletului se frămîntă" (165). Clipa prezentă este intervalul luminos, scînteia între două amurguri — *amurgul trecutului* și *amurgul suprem și funerar* al sfîrșitului. Cu toate că încercarea de a scăpa de obsesia trecutului reușește pentru o clipă (pentru mine tot ce nu-i prezent e moarte), mirajul smulgerii din *acum* revine : „Clipa de-acum bolnavă de-amintire / Te-ndeamnă să te smulgi din cunoscut" (167). Simbolul separării de trecut, al încețoșării amintirilor este cel al *negurii* : „Pe vechile amurguri de-aramă și de-azur / Lași negurile grele din nou să se-nfiripe" (165).

Alături de ideile de profunzime și întunecime apare aceea de vechime, un epitet frecvent și caracteristic fiind *vechi* : răni *vechi*, trecutul *vechi*, *veche* întunecime, fluviile *vechi*, *vechi* izvoare, *vechi* furtuni, *vechi* amurguri, *vechi* juvaeruri etc.

Poetul care evoca *fărătimpul* existenței noastre subliniază și ideea destrămării : „tactul vid al clipei" (152) ; „clăbucii clipelor de-acum" (163) ; „pulberea atîtor clipe moarte" (187). Expresia întoarcerii, spre trecut în spațiul eului, este realizată, în primul rînd, de verbe : „*mă-ntorc* la fluviile vechi" (187) ; „*trec* mai departe spre vechile

izvoare" (187); „*mă urc* la vechile izvoare" (294); „*scobor* în vreme" (81); „*să sar* din timp" (209); „*te-ajungi* pe tine din urmă" (179); „*schimb* timpul meu de-acuma cu timpu-mi de copil" (179) etc.

Caier, șirag, fir — continuitatea temporală într-un sens unic al desfășurării poate fi înlocuită prin zigzagul ironic al amintirii, corector al ireversibilității într-un parcurs infidel, în care direcția și tempoul trecerii se modifică astfel că „ieri e mîine", sau ea poate fi înlocuită prin timpul „elastic și subtil" al literaturii (idee modernă deosebit de productivă în spațiul teoriei literare). Posibilitatea reîntoarcerii — pe calea imaginarului — în trecut, conferă demnitate de Cronos subiectului experienței temporale. Joc ademenitor al speranței îl constituie prefigurarea razelor, încă nedescoperite, care vor trezi, în viitor, la viață eternă, efemerul trecut, păstrat în roca timpului.

Smulgerea din prezent se petrece și prin viziunea viitorului, poetul afirmînd: „Hotarele mele sînt: cel care-am fost / Și cel ce voi fi — hotare pustii" (107). În poezie, întîlnim, deseori, expresii metaforice pentru sugerarea unui viitor foarte îndepărtat: *valuri de văz-duhuri viitoare* (167), *hăurile vremii viitoare*" (205), *valurile viitorului*" (205), *neștiute vremuri viitoare* (216). Tărîmul viitorului în care nici o amintire nu vibrează se dovedește a fi însă doar o amăgitoare nălucire a unui amar dor de nemurire. Deși timpul nu poate fi depășit, viitorul poate fi totuși recunoscut în clipa prezentă.

Dacă timpul intim, durata personală constituie un subiect de meditație profundă, deseori categoria abstractă a sa este privită cu detașare ironică, acordîndu-i-se epitete descalificatoare: „ticăitul meșter sculptor Timpul" (300); „Timpul lenevos și tont" (301); „Timpul trece încet și fără scop" (304); „Timpul prin noroi pășește strîmb" (47).

Agent thanatic („Și-ascute timpul coasa lîngă tine", 102), timpul este, la rîndul său, supus acțiunii mortale (*năluca vremii*, 21, 25). Murind în trecut, dar și renăscînd în viitor, doar în unica dimensiune a prezentului sesizabil, timpul este *fenix fascinant*, într-un perpetuu dinamism al devenirii.

Scanned with OKEN Scanner

PĂMÎNTUL „ÎN FLOARE"

Decor și cadru, realitate și simbol, complex metaforic sau personificator, lumea „în floare" a devenit o imagine obișnuită a poeziei.

Florile ce cresc în umbră de pădure, lîngă ape, pe poteci, „tămîind" văzduhul, solemna troienire a teilor, molcoma scuturare a liliecilor pe cărări, nuferii galbeni încărcînd lacul, sînt doar cîteva aspecte ale decorului floral eminescian. Două simboluri fundamentale ale marelui romantic aparțin acestei lumi — *floarea albastră* și *floarea veștejită* [1].

Vegetația poate însemna natură îngrijită, ordonată, cuprinsă între zidurile unei grădini, oferindu-și rodul și floarea în livezi și cîmpii sau natură dezlănțuită, sălbatică, fără oprelişti în păduri. Dimensiunea temporală a complexului vegetal implică dualitatea *trecere* (înflorire — ofilire) — *durabilitate* (veșnicie a pădurii).

Trei creatori, trei stiluri particulare, trei motive: motivul *grădinii* la Dimitrie Anghel, cel al *înfloririi* la Zaharia Stancu, motivul *silvestru* la Nicolae Labiș.

Poet al florilor, Dimitrie Anghel a impus în poezia românească o viziune specifică, un stil particular și o tonalitate emoțională aparte, amestec de discreție și înduioșare. „Privelişte a lumii care se oferă artistului în neselectiva ei varietate, el o supune unei „metamorfoze" înainte de a-i deschide porțile poeziei. Reveria purifică datele brute ale realității, orchestrează sunetele, armonizează culorile, idealizează mișcările sufletului, le domolește, le silește să se catifeleze. Poetul simte că o transformare radicală se petrece în el sub imperiul visului care nu e decît dulcea evadare din realitatea brutală în

Scanned with OKEN Scanner

lumea calmă a artei“ [2] comentează Georgeta Horodincă în nuanțatul *portret în evantai* pe care îl face autorului.

Poezia *În grădină*, care deschide volumul cu același nume apărut în 1905, dezvoltă un motiv fundamental al creației lui Anghel, adevărat mit în viziunea artistului [3]. Spațiul liric al creației este cuprins între hotarele trăirii și ale retrăirii unor emoții :

Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gînduri blînde...
Ce iertător și bun ți-i gîndul, în preajma florilor plăpînde!
Rîd în grămadă : flori de nalbă și albe flori de mărgărint,
De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.

Sfioase-s bolțile spre seară, și mai sfioasă-i iasomia :
Pe fața ei neprihănită se-ngînă-n veci melancolia
Seninului de zare stînsă, și-n trandafiri cu foi de ceară,
Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară.

Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă :
Parcă-mi arunc-o floare roșă o mînă albă de fantasmă,
Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stînge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge.

Ca nalba de curat odată eram și visuri de argint
Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina în foi de mărgărint,
Și dulci treceau zilele toate, și-arar dureri dădeau ocoale...
Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!

(9).

Expresia transfigurării extatice a realității este realizată, stilistic, prin intermediul personificării („*Rîd* în grămadă flori de nalbă“) și al epitetului personificator („*mai sfioasă*-i iasomia“), al comparației și al epitetului metaforic („*De parc*-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi *de argint*“).

În fragilitatea diafană a florilor sînt descifrate stări sufletești contrastante, tonuri fundamentale pentru generarea atmosferei specifice, nostalgic-schumanniene, a poeziei : florile „*rîd*“, pe fața iasomiei „se-ngînă-n veci *melancolia*“, iar în trandafiri „trăiesc *mîhnirile* și *plînge* norocul zilelor de vară“. Apare, oare, în această ultimă metaforă o prevestire a trecerii căreia nu i se poate

sustrage nici lumea de esențe eterice și armonii a grădinii, o presimțire a sfîrșitului ? Interpretarea este posibilă, pentru că, într-o altă creație, întîlnim afirmarea directă a unei asemenea viziuni : „cine-ar gîndi, privind grădina, / Că sub surîsul ei s-ascunde o nentreruptă agonie !" (18).

Estompînd contururile și conferind o expresie elementelor firii, momentul crepuscular al zilei favorizează reveria, percepția sinestezică — între vis și trezie a realității. Insinuarea înmiresmată a florilor recheamă la viață, peste timp, din întunericul trecutului și al uitării, printr-o bruscă iluminare, imaginea unui gest cu putere de destin :

Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă :
Parcă-mi arunc-o floare roșă o mînă albă de fantasmă,
Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stinge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge.

Scurta viziune a mîinii care aruncă fatala floare roșie se asociază celorlalte reprezentări din creație care exprimă, la modul simbolic, semnificația unor acțiuni înfăptuite în universul floral. Astfel, ruperea și dăruirea se constituie ca acte funeste în care moartea se împletește cu iubirea. În această perspectivă, ființa a cărei mînă a provocat destinul se identifică cu zeița dragostei care, asemenea miticului Kamadeva cu săgeata-i otrăvită, trasează hotarul despărțitor între *pînă atunci* și *de atunci* în spațiul existențial al eroului liric :

Puse-o floare-atunci în arcu-i,
Mă lovi cu ea în piept,
Și *de-atunci* în orice noapte
Plîng pe patul meu deștept
(*Kamadeva*, 192) ;

„Parcă-mi arunc-o floare roșă o mînă albă de fantasmă,
Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stinge...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge."

În scurta rememorare a trecutului, conștiința realității prezente și a jocului subiectiv al impresiilor este marcată lingvistic prin intermediul adverbului *parcă*.

Efect perpetuu al unei cauze uitate, durerea stăruie peste timp : „De-atuncea mi-*a rămas* garoafa pe suflet ca un strop de sînge". Datorită semanticii verbului, perfectul compus *(a rămas)* nu „ridică în faţa trecutului un zid indestructibil prin care nu este posibilă nici o infiltrare a trecutului către viitor, ci, dimpotrivă, exprimă prelungirea trecutului, prin filtrul prezentului, înspre viitor" [4].

Se impune atenţiei şi dublul contrast cromatic : cel imediat, cu valoare în plan reprezentativ (floare *roşă* — mînă *albă*) şi acela realizat la distanţă, cu efect atît în plan reprezentativ-iconic, cît şi în plan simbolic (flori *albe* — floare *roşie*), fiind exploatată, în acest fel, semnificaţia culorilor în lumea vegetală („Căci toate au un grai pe lume şi florile îl au şi ele") [5]. Contrastul cromatic esenţial este sprijinit de opoziţia numerică *pluralitate* (număr plural : *flori,* întărit de substantivele colective : *grămadă, stol*) — *unicitate* (număr singular : *o floare*).

Prin paralelismul instituit în strofa a patra se afirmă existenţa — într-un timp iremediabil pierdut — dincolo de spaţiul fizic al grădinii reale, a spaţiului moral al grădinii imaginare. Astfel, semnificaţia iniţială a titlului, de localizare a desfăşurării lirice, se îmbogăţeşte acum cu coordonata simbolică a cuvîntului *grădină* (termen care nu apare niciodată în cuprinsul poeziei :

> Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint
> Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint,
> Şi dulci treceau zilele toate, şi-arar dureri dădeau ocoale...
> Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale!

Evocarea realităţii morale trecute — realizată în primele trei versuri ale strofei (verbele sînt la „prezentul trecutului" = imperfectul) — constituie termenul explicit al unui contrast implicit, în care cel de al doilea termen, subînţeles, reprezintă reversul primului. Supremă discreţie a sentimentelor în această sugerare a prezentului doar ca negare a unui trecut armonios, *odată = cîndva, demult,* opunîndu-se pe axa temporalităţii unui *acum,* nerostit, dar presupus, conţinut în regretul nedisimulat al ultimului vers.

Rănit de atingerea suavă a spiritului frumuseţii eterne, poetul se simte exclus din lumea armoniei şi a împăcării. Sau, poate, tocmai cunoaşterea obţinută prin

împlinirea unei aspirații, posibilitatea confruntării idealului devenit real cu idealul imaginat a impus recunoașterea amară a faptului că lumea nu este o grădină.

Lexical, remarcăm reluarea unor cuvinte întrebuințate în prima strofă *(nalbă, mărgărint, dulci, de argint, rîde)*. Dacă, însă, la începutul poeziei, acești termeni aveau un rol în plan fizic-ornamental, acum ei sînt elemente constituente ale planului comparativ, avînd valoare moral-simbolică (curat ca *nalba*; visuri surîdeau cum *rîde* lumina; fluturi *de argint*, epitet cromatic metaforic — visuri *de argint* [6], epitet apreciativ al unei realități morale; miresme *dulci*, epitet fizic — *dulci* treceau zilele, epitet fizic cu valoare morală). Adjectivul care prilejuiește comparația din versul 13 — *curat*, cuvînt cu semnificație morală, este un sinonim al epitetului *neprihănit* (versul 6), avînd însă, aici, sens fizic (iasomia *albă*). În acest fel, detaliile fizice și semnificațiile morale se cheamă și își răspund necontenit, sugerînd afinitățile dintre lucruri, corespondențele tainice prin care se alcătuiește unitatea naturii.

Amintirea prilejuiește fie retrăirea conținutului ei fulgurant sau formularea unor aprecieri trecute prin reflecție, fie sugestia ieșirii ei din latență sau exprimarea unei considerații generalizante privind esența ei. Aprecierile despre acest fenomen psihic ocupă poziții simetrice în a doua parte a poeziei.

Sub semnul afectivității și al imprevizibilului se situează ultima comparație, datorită componentelor ei substantivale *(fulgi, cuib)*, puternic diferențiate de țesătura nominală a restului poeziei: „Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!" Comparația sprijină una din perspectivele posibile în lectura poeziei, grădina imaginară identificîndu-se, într-un plan metaforic latent, cu adăpostul copilăriei — *cuibul* devenit neîncăpător în devenirea temporală și părăsit în favoarea lumii celei mari [7].

Ceea ce în trecut era interioritate consecventă cu sine însăși, a devenit acum stare ocazională, provocată de mediu, exteriorul covîrșind interiorul și făcîndu-l să-și recîștige — pentru scurt timp — calitatea sa de altădată. Spațialitate nelimitată și permanență, în trecut, spațialitate îngrădită și intermitență, în prezent, grădina

se dovedește a fi *nu univers*, ci *oază*, supusă și ea legilor trecerii și ireversibilității.

Așadar, non-identitate temporală a eului *(eul-grădină* din trecut s-a transformat trecînd prin experiența durerii), non-identitate a percepțiilor lumii *(lumea-grădină* s-a dovedit a fi doar o vremelnică iluzie) și *totuși*, identitate — peste timp — a aspirațiilor, tinzînd mereu spre același ideal, de frumusețe și armonie, întruchipat în grădina imaginară a visului.

Atras de materialitatea fragilă și adversar al realității greoaie, opace și interesate, poetul a văzut în diafan una din calitățile esențiale ale existenței întru frumos. Pentru intensa vibrație a sufletului-clopot („Un clopot e un suflet de poet“), Anghel a prețuit și realitățile evanescente — adierea înmiresmată a vîntului, „aura“ florii aflate între viață și moarte.

Invitația „Și cugetă la răul ce-l poate face-o floare“ înseamnă însă și recunoaștere a primejdiei adînci ascunse în cultul excesiv al esteticului, întruchipat de frumusețea floral, plăpîndă și aeriană. *Și totuși*, rîvnind la „aurul care omoară“, poetul a stăruit, pînă la sfîrșit, în idealul său.

Ne întîmpină în poezia lui Zaharia Stancu o lume a „mult înfloritei / Primăveri înflorite“, viziunea dezlănțuirii forțelor vegetale, care, încătușate pînă atunci, în semințe și muguri, irump în tumult de forme și culori, iscînd esența, rară și trecătoare, a frumuseții. Crîngul, livezile, grădinile, pădurea se împărtășesc din rodul solar al luminii de primăvară, oferind oamenilor darul florii. Ghirlandele albe ale prunilor, salcîmul cădelnițînd parfum, ulcioarele de mireasmă și lumină ale grădinilor, balsamul merilor sălbatici, holdele de albăstrele se dăruie într-o sărbătoare a naturii și a sufletului. Miracolul deschiderii mugurilor se prelungește în amintire. Obsesia înfloririi de mult scuturate și pierite îl urmărește pe poetul a cărui sensibilitate înregistra și tresărirea florii sub stropul de rouă.

Mătase fragedă și galbenă a luminii sau floare, frunze, mireasmă de lumină, lacrimă de rouă a zării sau

roua lacrimei, albinele ce cos văzduhul clar cu zumzet sau cireșii ce-și zumzăie înflorirea nouă — afinitățile elementelor creează zone de convergență, de rezonanțe analogice în spațiul imaginar al poeziei. Lumina, înrourarea, zumzetul — constante ale percepției poetice exprimă moduri ale diafanizării și fluidizării materiei și energiei. Lexemele *ulcior, amforă, potir* denumind „recipientele" des evocate ale lichidului îmbietor — roua, dobîndesc sens simbolic în contexte figurate. Într-o imagine încrustată în „inima momentului", grădina unde albinele se roagă „pe fiecare dintre molaticele dalii / Cantr-o bisericuță de zumzet și lumină", închipuie steme și medalii" (I 306).

Gama largă a semnificațiilor vegetalului poate fi ilustrată printr-o poezie de cinci versuri în cadrul căreia sensul propriu se convertește în sens metaforic :

> Mi-ești atît de aproape și totuși
> Atît de departe, atît de departe !
> Nu ne desparte
> Decît iazul cu lotuși.
> Numai iazul cu lotuși al cerului ne desparte
>
> (*Cîntec*, II 84).

Resimțirea subiectivă a distanței, exprimată prin relația dialectică *aproape—departe* (identitatea și non-identitatea acestora prin prisma adevărului obiectiv și al celui afectiv), schimbarea cadrului terestru *(iazul cu lotuși)* în peisaj cosmic *(iazul cu lotuși al cerului)* înseamnă nu corectare, anulare a primei perspective, ci mai degrabă suprapunere, dublă viziune.

Înflorirea cuprinde întregul univers, nimic nu scapă de puterea ei transfiguratoare : rîul se frămîntă ca *să înflorească ramuri lungi de spumă*, cerul își scutură *vișinii în floare* sau poate fi sădit *cu stînjenei*, iar luna este o floare *de răsură* sau *de răuruscă* în *părul nopții*. Doar făptura iubitei poate fi comparată cu primăvara lumii : *floarea-albă* a mîinii ei, *macul* sau *garoafa* gurii, gestul — *ca răsura*, ochii *mirați ca ai florilor*.

Modul de ființare nu numai în regim estetic ci și moral, este sugerat, de asemenea, printr-o rețea de imagini aparținînd sferei vegetalului. Gîndul devine *floare de cais* sau *fir de lăcrămioară*, el înflorește o livadă, sau arată ca un cireș înflorit, în suflet poate crește floare

multă cu balsam crud și proaspăt de imaș, iar inima este clopot al florilor. Procesul analogic se continuă, de multe ori prin supradeterminări avînd funcționalitate și în plan iconic :

Inima mea e plină de vis și de iubire,
Cum e-ncărcat de flori un ram de măr în mai,
Un ram cu candeli albe, pufoase, unde vin
Albinele s-adune pentru știubee miere
(*Inimă*, I 52).

Și promisiunea împlinirii ispitește fantezia angajată în aventura poematizării — mugurii noi de cer ai cireșului conștiinței, înmugurirea dorului.

Arareori, este exprimată, nu comuniunea de sentimente cu natura, ci, dimpotrivă, opoziția față de ea, fiindcă ceea ce înflorește și crește, fără putință de împotrivire, supunîndu-se legilor vegetalului și „cotropind" ființa poetului este tristețea :

Auzi. Pleznesc pe ramuri muguri verzi și noi.
Tristețe-n mine iarăși bobocii ți-i desfoi
Și-mi tremuri peste umeri crengi mari, pletoase, creștI.
Și-n rămurirea ta mereu mă cotropești
(*Auzi*, I 326).

Metafora se remarcă atît prin structură cît și prin semnificație. Paralelismului în planul imaginii (însoțit în planul sensului de trecerea din domeniul concretului senzorial în acela al abstractului) îi corespunde mutația, în plan afectiv, într-un registru contrastant.

Paralelism („Eu am crescut cu macii și strugurii pe cîmp", I 85) ; identitate („sînt una . . . / Cu nuferii, cu zarzării-nfloriți", I 42) ; denegație, afirmare prin negare („Dar nu-nțeleg, de ce cu frunza-n vînt / Neliniștea mi-o freamăt . . . Nu sînt plop", I 114) ; releul analogic uman-vegetal își îmbogățește mereu semnificațiile. Proiectată în trecut ca real imaginat („Te-am iubit cu patimă arzătoare, / Atunci cînd eram cireș în floare", II 194) sau ca posibil („Poate că altădată am fost plop", II 275), expresia ființării ca vegetal ia și aspectul unei impresii polare prezentă în unitatea contradictorie a unei „duble" viziuni („Mă simt gigant purtînd pămîntu-n mîni, / Și în același timp măceș pitic", I 13) sau aspectul opțiunii volitive („Aș vrea să fiu copac bătrîn", II 229).

Scanned with OKEN Scanner

Ascensiunea verticalizantă — umană și vegetală — atinge un „dincolo" imaginar într-o strictă temporalizare prin imperativul și damnarea țărînei :

Plopilor, le-am spus, plopi de platină
Ca și voi sînt drept și înalt,
Creștetul zburlit mi se clatină
De parcă-s pe tărîmul celălalt.

Ca și voi sînt legat de pămînt,
În pămînt ca și voi m-oi întoarce,
Am cu țărîna un legămînt
Pe care nimeni nu-l poate desface
(*Plopii*, II 10).

Ispita înfloririi ferite de primejdia și amenințarea ofilirii, năzuința spre plenitudinea vital-estetică domină spațiul eului. Nufărul alb, cu gene de azur păstrat — pur — între nămoale simbolizează setea, nedomolită, de candoare.

În acest univers „în floare", poezia devine „iarbă a fiarelor" cu puteri magice :

Iarbă a fiarelor, poezie,
Deschide-mi inima ei.
Noaptea înaltă și albăstrie
Și-a făcut din luceferi cercei.

Iarbă a fiarelor aruncă peste
Cuvintele mele pulbere aurie.
Mlaștinilor ca-ntr-o veche poveste,
Vîntul miros de cimbru adie.

Unc printre stînci, spre piscuri, mai sus,
Iarba fiarelor scîntee, scîntee,
Iată : noaptea albastră și-a pus
Pe umeri vulpea Căii Lactee
(*Iarba fiarelor*, II 8).

Steme de rouă și *steme de trifoi* sînt vechile și mai noile poeme.

Putința de a cuprinde și a răsfrînge, plenar, frumusețea din lume (recunoscută în toate și pretutindeni) își

găsește expresia artistică și în acest aspect al creației. Beatitudinea provocată de aromele și culorile înfloririi, tristețea senină, plină de înțelepciune în fața ofilirii, sînt stări poetice esențiale ce simbolizează o anumită atitudine în fața existenței. Expresie a unei sensibilități lirice originale, viziunea lumii „în floare" reprezintă doar unul din aspectele pline de o generoasă semnificație ale poeziei lui Zaharia Stancu.

„Întocmai ca pomii roditori ai Siberiei care înfrunzesc, se acoperă de flori, leagă rod și-l umplu de sucurile dulci ale pămîntului în puținele săptămîni ale verii polare, opera lui Labiș a înflorit, a strălucit prin toate culorile ei, trimițîndu-și departe parfumurile, într-un răstimp atît de îngust" [8] a remarcat Tudor Vianu.

Poetul „ce sufletu-n tăcere cu lună și-l încarcă" a resimțit, neobișnuit de intens, fascinația naturii. Valea se înfioară de cîntecul izvoarelor în universul poetic al lui Labiș, iar pădurea „uluitor de vie", fosnește, șoptește, amețitor, prin mii de glasuri.

Semnificația *topos-ului pădurii* în literatură este multiplă. Opunînd castelului — simbol al securității, al ordinii omenești și al ocrotirii, pădurea, Marcel Brion o identifică cu moartea, pe linia unor vechi tradiții inițiatice [9]. Și Mircea Eliade consideră această asociere ca fiind o trăsătură a spiritului mitic. Episodul simbolic al urnirii — chiar dacă aparente — a pădurii din locul său de veacuri și al urcării spre castel, în tragedia shakespeariană, nu are altă semnificație. Și la Eminescu apare imaginea cetății vrăjite, metamorfozată în lume a vegetalului [10]. Pădurea este o imagine a hazardului, loc al unei opacități înșelătoare la Mallarmé, Sartre, Bonnefoy, comentează J. P. Richard [11]. Fantasticul pădurii se întîlnește cu fantasticul labirintului (în ea eroii găsindu-și cu greu drumul) în împlinirea unui simbol al vieții și al morții, afirmă M. Brion [12].

În poezia labișiană, pădurea este nu domeniu al opacității, al hazardului și al morții, ci spațiu al transparențelor și al inițierii — prin existență — în ordinea cosmică, umană, socială. Nu atitudine a unui contempla-

tiv detașat, atent la aspectele concrete și diverse ale firii, ci trăire plenară a unei simțiri vii și tinere, copleșite de vraja întregului, deslușim în versurile sale.

Aparține unui poet, unui om foarte tînăr această capacitate de a se uimi în fața lumii și de a închipui gestul de prosternare înaintea miracolelor ei. Nu se conferă doar o expresie naturii, ci aspectele firii se definesc și prin rezonanța lor asupra spiritului uman. Sugestia caracterului fascinator al acțiunii naturii asupra afectului se realizează lingvistic prin apariția unor termeni încadrabili în același cîmp stilistic : *a turbura, a fermeca, a înfiora, împleticit, amețitor, adormitor, vrăjit :*

Împleticit, m-am ridicat spre munți,
Într-un iernatic asfințit de soare,
Pe cînd amețitor bolboroseau
Sub ghețuri somnoroasele izvoare

(Rapsodia pădurii, 93).

Sensibilitatea adolescentină recepționează — cu acuitate — calități ale universului, care, pîndite fiind de umbra necruțătoare a timpului, stăruie sub semnul efemerului, dar, în același timp, și proiectează, în exterior, proprii însușiri și aspirații. Și ni se pare firesc ca termenii — *sfios, fraged, firav, diafan, delicat, candid* să revină obsedant în opera poetului care mărturisea că poartă în suflet „roiuri de lumini" și „albe purități de iarnă caldă".

Așa cum în poezia socială, efortul constructiv al poetului era generat de un imperativ etic, în fața naturii, totul se înscrie sub zodia esteticului. Simbolurile la care se apelează des contribuie la crearea unei imagini fabuloase a lumii. În universul silvestru, beatitudinea devine stare firească :

Îmbată-mă pădure-n valuri moi
De liniște, de iarnă și de sară,
Alungă pentru mine, pe cărări,
Prin vînt, cea mai frumoasă căprioară

(Rapsodia pădurii, 96).

Pură reprezentare a naturii în armonia și complexitatea sa, pădurea devine și sugestie a veșniciei sau simbol

al existenței multitudinare sub semnul contemporaneității :

Fii codru, dacă poți, cu zeci de glasuri,
Cu cerbi, cu flori, cu fluturi, cu poteci,
Dar nu uita porunca vremii tale :
Fii codru-n acest secol — douăzeci
(*Rapsodia pădurii*, 104).

Dorința de a înțelege și a se pătrunde de viața colectivității este exprimată tot prin intermediul unei metafore înălțate pe reprezentări silvestre :

Mai mult ca înainte iubind acum pămîntul
Împădurit cu oameni, am înțeles să-i cer
Adînca simfonie ce-n codri-o sună vîntul
Nu murmurul copacului stingher
(*Primele iubiri*. 118).

Opozițiile semnificative *adîncă simfonie — murmur, codru — copac stingher* acționează atît la nivel metaforic cît și la nivel simbolic. Dealtfel, puține imagini în poezia lui Labiș, rămîn doar la stadiul descriptiv, cele mai multe dobîndind, contextual, valențe multiple. „Marea admirație a lui Labiș pentru creațiile lui Eminescu și Sadoveanu se nutrește în bună măsură din resimțirea unui comun cult al codrului, semn etern al înfrățirii autohtone cu natura“ [13], precizează Voicu Bugariu.

Așadar, estetic și etic, exaltare și entuziasm, afect și luciditate, sub semnul permanentei incandescențe creatoare. Explicația marelui, neobișnuitului succes al acestei creații în contemporaneitate trebuie căutată, credem, în adevărul ei. Căci dincolo de orice influențe posibile, de tematică, dincolo chiar de realizarea ei artistică, această creație a fost — și este simțită ca fiind, în cel mai înalt grad, sinceră. Starea de spirit, sentimentul, ideea se convertesc, nemijlocit și convingător, în poezie. Iar poezia este, așa cum a dorit-o creatorul, pură, profundă, originală :

Azi sînt îndrăgostit. E-un curcubeu
Deasupra lumii sufletului meu.
Izvoarele s-au luminat și sună
Oglinzile ritmîndu-și-le-n dans,
Și brazii mei vuiesc fără furtună

Într-un ametitor, sonor balans,
În vii vibrează struguri străvezii —
Cristalurile cîntecelor grele —
Și stropi scăpărători de melodii
Ca roua nasc în ierburile mele.
Eu curg întreg în acest cîntec sfînt :
Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt

(*Primele iubiri*, 109)

I-a fost dat acestui ultim vers — menit a exprima suprema exaltare a simțirii, entuziasmul trăirii — să semnifice pentru noi, zborul frînt de albatros ucis al poetului, intrarea sa în neant, dar nu și în uitare, pentru că

Mai presus de luceferi,
De brazi și de fiare, sîntem mai presus ;
Căci faptele noastre și visele noastre
Trăiesc peste clipa cînd noi am apus

(*Bucurie*, 291).

Între ce a fost poetul și ceea ce ar fi putut să fie nu se mai arcuiește nici o punte.

El va rămîne pentru noi ca și codrul, ametitor de promisiuni și taine, veșnic tînăr, — intransigentul, însetatul de absolut, entuziastul, — tragicul nostru Labiș.

SONETUL – ÎNTRE PROCUST ȘI ORFEU

Formă echilibrată și armonioasă a gîndirii poetice, sonetul ocupă un loc important în ansamblul creației artistice. Apărut în secolul al XIII-lea, în sudul Italiei sau, după unii cercetători, în sudul Franței, sonetul a fost cultivat cu grijă secole de-a rîndul sau a fost împins în umbră de gustul schimbător al generațiilor. Implicînd un înalt grad de concentrare și esențializare, sonetul a constituit o permanentă provocare estetică. De aceea, nu este surprinzătoare prezența, în literatură, alături de sonetiștii celebri, pentru care el reprezenta, dacă nu unica, cel puțin una dintre modalitățile adecvate ale expresiei poetice sau era forma vitală de comunicare, a numeroși creatori care au perseverat în cultivarea sonetului — violon d'Ingres, preocupați fiind mai mult de tipar decît de semnificație. Personalități renumite au consacrat o parte a activității lor și sonetului — Giordano Bruno, Michelangelo în Italia, Shakespeare în Anglia, Lope de Vega în Spania, Camões în Portugalia, ca să citățm numai cîteva nume. Popularitatea dobîndită de sonet în literatura Occidentului poate fi convingător ilustrată, prin cearta iscată în secolul al XVII-lea între Voiture și Benserade, ceartă ce „amenința" să reaprindă războiul civil, după spusa lui Corneille.

Introdus la noi de Gheorghe Asachi, cum ne informează el însuși : „sonetul, oda, anacrontica, (. . .) și alte de mine cea întăia dată s-au întrebuit în poezia românească" [1], cu scopul mărturisit de a contribui la dezvoltarea literaturii române prin imitarea unor modele ale literaturii italiene, sonetul va dobîndi adevăratul prestigiu abia mai tîrziu. Și este semnificativ faptul că cel care a simțit pentru prima oară expresivitatea tiparelor sale clare în exprimarea unui conținut poetic este cel ce a dat dimensiuni, pînă atunci neatinse, poeziei românești — Eminescu. Adepți ai diferitelor formule și modalități

Scanned with OKEN Scanner

literare vor recurge de acum înainte la sonet, la unii dintre ei, sonetul înscriindu-se alături de rondel, pantum, printre celelalte forme fixe de poezie abordate.

Sonetiștii români prin excelență, pentru care sonetul a constituit expresia cea mai adecvată exteriorizării eului liric, rămîn Mihai Codreanu (despre care s-a spus că ar fi inventat sonetul pentru a se putea exprima dacă acesta n-ar fi existat și care în 201 poezii folosește *olimpica-i măsură)*, Vasile Voiculescu (care deschide perspective noi prin utilizarea, în largă măsură, a tipului shakespearean), Ion Pillat creator a peste 100 de sonete, și, în sfîrșit, Victor Eftimiu, cel mai productiv sonetist din literatura română (și unul dintre cei mai productivi din literatura lumii, după cum singur a mărturisit : „Ronsard, Petrarca, Dante, Hérédia / Și Will Roșcatul, genului milordul, / Toți la un loc n-au scris cît monocordul / Bucureștean ce-și cîntă rapsodia", 742 ; în literatura universală doar Lope de Vega a scris peste 1 500 sonete).

Ne-a preocupat modul în care se conturează individualitatea speciei în viziunea sonetiștilor români, structura sa în funcție de organizarea rimelor, dinamica conținutului în creația lui Codreanu și cîteva aspecte ale sonetelor unor poeți contemporani.

Sonetul „în oglindă". Meditație lirică asupra substanței sale și formă literară ce-și scrutează problematica și structura în propriile-i tipare, *sonetul despre sonet* a apărut în literatura universală deja în secolul al XIV-lea. *Monument al clipei,* cum l-a definit poetul englez Dante Gabriel Rossetti, *cea mai gingașă și mîndră dintre poezii, cum* îi apărea lui Aug. W. Schlegel, *o severă întruchipare a ordinei,* cum îl consideră J. R. Becher, sonetul în această ipostază a exprimat întotdeauna viziunea particulară și specifică a creatorilor asupra speciei. Și sonetiștii români care au apelat mereu la această modalitate a exteriorizării lirice, au motivat, pe plan poetic, preferința lor.

Sonetul este, în viziunea lui M. Codreanu, o expresie a tendinței spre absolut, spre desăvîrșire în artă, un simbol al repetatelor încercări de a învinge destinul și a

împlini o chemare. Exteriorizare a unei sensibilități frămîntate, sonetul amintește, prin revenirile sale mereu în aceeași formă, de străvechea trudă sisifică, într-o semnificativă intelectualizare a emoției :

Sonetul meu acesta e suspin,
Pornit din frămîntări de suflet crunte ;
E piatra lui Sisif din vîrf de munte
Rostogolită veșnic spre declin
(*Cîntecul deșertăciunii*, 171).

Chiar dacă strădania se dovedește a fi zadarnică, deoarece valul nu poate „să-nfrunte zăgazul propriului său destin", nici „dorul de-a zbura către senin" nu poate fi susținut cu „aripe mărunte", vocația absolutului stăruie. Tensiunea voinței încordate spre vîrfurile cele mai înalte ale idealului conține în sine valoarea propriei substanțe. Tonalitatea dominantă este aceea a depresiunii, a frămîntărilor ascunse în adîncuri, deseori, poetul afirmînd fluxul afectiv subteran trecut prin epurele demnității, profundele-i trăiri, contrastînd cu aparenta glacialitate :

Ascultă-mi cîntecul. E o poveste
Șoptită lunei de-un izvor sălbatic,
Care-și înecă plînsul singuratic,
În valuri reci ca rîndurile-aceste.

Doar de-l asculți mai bine prinzi de veste
Că freamătul izvorului lunatic
Ascunde sub cenușa lui jăratic
Deși ca gheața glasul parcă-i este
(*Decor simbolic*, 71).

Alte însușiri reflectate în „oglinda" sonetului sînt, în ordine plastică, lapidaritatea și desăvîrșirea formală :

În turnul meu de fildeș m-am urcat
Pășind timid pe trepte lapidare,
Și-acolo sus în forme statuare
Mi-am modelat tot ceea ce-am cîntat
(*Turnul de fildeș*, 225).

Cele două planuri realizate prin aceste versuri : propriu (reprezentabil) și figurat (simbolic) semnifică procesul artistic, în care creatorul, „timid" e angajat. Nevoia de eternitate transformă elementul litic — piatră sisifică —

în miraj estetic prin eliberarea pasiunii dorminde în blocul frust. Prin muncă, prin îndelungată modelare, sonetele sînt echivalente ale statuilor, cantonarea în iluzia — superioară — a artei fiind o constantă a atitudinii lirice. Obsesia acestor creații, transfigurate și încorporate naturii, copleșește („era o noapte de sonete plină"), sonetul reprezentînd poezia prin excelență.

Contaminat de spiritualitatea elină, Ion Pillat evocă antichitatea în ale cărei idealuri vede realizate trăsăturile acestei forme poetice. Atributele clasicității sînt și atributele sonetului. Metaforele cele mai frecvente sînt constituite de termeni aparținînd domeniului arhitectural : *coloane trainice, o marmură cu-nfiorări senine, o arhitectură divină.* Notabilă este direcția verticală, a înălțării sonetului, ce contrastează cu „veșnica coborîre spre declin" a pietrei lui Sisif — ipostază mitologică a sonetului în creația lui Codreanu, sugerînd atitudini spirituale diferite. Captat în „alte oglinzi", sonetul este „corabie cu minuni", „săgeată șlefuită în furtuni", „busolă". Singurele aluzii la o existență frămîntată, la posibilitatea depresiunilor apar într-o exprimare estompată, sonetul fiind „remediul" contra lor — puntea arcuită deasupra genunilor sau rezultatul lor purificat — săgeata șlefuită în furtuni. Creația înseamnă expansiune spre infinit, într-o minunată aventură a imaginației :

Încerc și eu corabia cu minuni
Înfrigurat, încrezător să-mi fie
Catarg înalt, severă armonie
Și punte arcuită pe genuni.

Cu prora ei ce clasic se subție,
Săgeată șlefuită de furtuni,
Cu suflet singuratic din străbuni,
Semeț înfrunt talaz și veșnicie

(*Sonetul*, III 820).

Este subliniată fascinația exercitată de sonet, în ciuda rolului său de a tempera rătăcirile fanteziei, rol sugerat prin metafora *busolă* și întărit de epitetul acesteia *strictă.* Caracterul polivalent al sonetului : „minunea ta e dură și fragilă" se exteriorizează și prin efectele antinomice pe care le provoacă : „Clar-văzător și buimăcit de basme / De stricta mea busolă îmbătat, / Pe-un ocean de vis și de

fantasme". Așadar, nu numai sonetul ci și creatorul este caracterizat prin antinomii, el fiind totodată *clarvăzător* dar și *buimăcit, îmbătat*. Epitetele privind structura stabilă a sonetului sînt : *clasic, șlefuit, strict, sever.*

La Vasile Voiculescu apar aluzii la modalitatea și motivația imediată a unor realizări sau la esența sonetelor sale. Sonetul — scoică, depozitar al *mărgăritarului suferinței* devine sonet-scoică, rezonator în surdină al tumultului marin al sentimentelor :

Nu trîmbițele slavei și-a dragostei țimbale,
Ci vuietele mării în scoică de sonet,
Taifunul unei inimi în vers prins ca-n zăbale,
Cu inima plecată pe el s-asculți încet
(154).

Dacă Pillat vedea realizate trăsăturile sonetului în „divina arhitectură" a antichității, Voiculescu îi asimilează structura arhitecturii unei cetăți medievale :

Eu îmi clădesc sonetul, în piscuri, o cetate,
Cu rimele creneluri și orice vers un zid
Pe tine, print hermetic, ca-ntr-o eternitate,
Smuls pur din gheara vremii, în el să te închid
(82).

Victor Eftimiu este singurul creator român care oferă cititorilor în sonete „romanul vieții sale". Ca și Mihai Codreanu, scriitorul apelează, în definirea sonetului, la un mit antic, de data aceasta, cel al lui Procust, referindu-se însă la tehnica acestei forme poetice, și nu la esența sa problematică :

Invenție absurdă și sublimă,
Inexorabil pat al lui Procuste,
L-au șlefuit atîtea mîni auguste . . .
Magia lui și azi ne mai animă
(*Sonetul*, 729).

Dacă pentru Codreanu, sonetul reprezenta lupta împotriva destinului, pentru depășirea lui, V. Eftimiu realizează prin sonete împăcarea cu soarta : „Geometrie strictă laolaltă / Cu poezia pură și înaltă, / Sonetul e-mpăcarea cu destinul" (729). Prin sublinierea caracterului antinomic și fascinator al sonetului, Eftimiu se apropie de

Pillat. Poetul subliniază trăsăturile formale obligatorii pe care le expune sub forma unor îndrumări în două sonete „tehnice" :

Să fie cald sonetul, dar veșmîntu-i,
Să-l făurești din cea mai rece formă ;
Să-l reîncepi de cîte ori îl mîntui
(*Sonetul este-un leu*, 732).

La fel ca și Voiculescu, Eftimiu remarca forța latentă a sentimentelor exprimate în sonet, pe care-l definește ca fiind „un leu culcat pe labe" sau „uraganul ce pîndește valul". Tentația de a crea pentru același obiect sau proces un șir întreg de metafore este vizibilă și-n definirea sonetului care, reflectat „în diferite oglinzi" este, rînd pe rînd : *o dramă-n patru acte, un vas de bronz, un colos într-o miniatură, fierbinte clocot prefăcut în lavă* etc.

Dacă misiunea poetului este redescoperirea și recrearea universului, trăsătura sa principală, pe care o afirmă, ori de cîte ori are ocazia, este luciditatea. Atitudinea aceasta de pură luciditate se transformă în autoironie față de bogata sa creație de sonete, cînd, vrînd să-și cruțe cititorul de monotonie, se decide să treacă la altă formă literară, tot fixă, rondelul. Imaginea „în oglindă" este deformată :

Voi scrie de-azi sonetele rondele
Să-mi cruț lectorul de monotonie ;
Puțin lirism, puțină ironie,
Să fie, pentru cei ce vin, modele
(*Șase sute*, 740).

Expresie a meditației creatorilor asupra condiției acestei forme poetice, *sonetul despre sonet* se înscrie în opera tuturor autorilor români pentru care specia a constituit o formă vitală a experienței artistice.

Însemnul procustian. Supus rigorilor unor principii stricte, sonetul n-a putut apărea dintr-o dată în forma actuală. În clarificarea și fixarea normelor sale specifice, timpul a avut un important rol. Termenul, ce denumea la început în limba italiană orice creație lirică, prin re-

strîngerea sferei sale semantice, dobîndește înțelesul de azi. La un secol de la apariția sa, Antonio da Tempo, primul său teoretician, distingea șaisprezece modalități diferite. Mai tîrziu vor apărea forme excentrice, cum sînt: *sonettus retrogradus* (ale cărui versuri luate și singure formează o unitate logică și sintactică), *sonettus semilitteratus* (formă mixtă compusă în două limbi), *centonen sonettus* (format din versurile unor autori celebri — Lope de Vega a scris un astfel de sonet format din versuri împrumutate din Tasso, Ariosto, Camões), *sonetul acrostih*, sonetul *mezostih* etc. Suprasolicitatea acestei forme literare duce și la crearea așa-numitei *coroane de sonete*, formate din cincisprezece poezii, aflate într-o strictă relație una față de cealaltă.

Formă menită să satisfacă aspirația dintotdeauna a spiritului uman spre lapidaritate și concentrare, spre armonie și expresivitate și care ilustrează poetic afirmația lui Goethe „prin concizie se vădește, în primul rînd, maestrul", sonetul pare a-și trăda, pentru un anumit timp, adevărata esență, prin supunerea strictă doar unor reguli tehnice. Faza de criză va fi depășită prin renunțarea la exagerarea dificultăților tehnice și revenirea la clasica și primordiala sa limpiditate. Prin aceasta sonetul își redobîndește destinul.

Construcție aflată într-un echilibru stabil, reproducînd sau apropiindu-se, cum s-a spus, de proporții ideale din natură și artă, sonetul este orientat atît spre lume cît și asupra sa. Arhitectura lui se înalță pe fundamentul unității contrariilor, al armoniei contrastelor, pentru că sonet poate însemna totodată disciplină dar și încălcare a ei.

Paul Valéry aprecia că sonetul „te silește să consideri fondul și forma drept clauze egale între ele. Fapt explicabil: sonetul te face să descoperi că o formă este fecundă în *idei*. E un paradox aparent și un principiu profund căruia analiza matematică îi datorează o parte din extraordinara-i forță" [2]. În studiul *Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre*, poetul german J. R. Becher consideră ca unic criteriu apreciativ al existenței unei asemenea forme literare, structura conținutului: „Nouă ni se pare că esența sonetului constă în aceea că el este o specie poetică dialectică, una eminent drama-

tică" [3]. Respingînd orice clasificare formală, Becher enunță următoarea schemă *a conținutului*, formată din *teză* (exprimată în primul catren), *antiteză* (ce apare în al doilea catren) și *sinteză* (conținută în cele două terțete), deși recunoaște că ea apare, în această formă, foarte rar. În vasta sa monografie consacrată sonetului [4], W. Mönch consideră ca principiu suprem al structurii sonetului, tensiunea creată de împărțirea sa în două *(die Zweigliedrigkeit)*, octetul conținînd o presupunere, o afirmație, o analiză, iar sextetul aducînd urmarea, rezolvarea, sinteza. Totuși el nu respinge analiza formei, care poate prilejui formularea unor concluzii inedite. Clasificînd sonetele din literatura universală în funcție de așezarea rimelor în octet și sextet, Mönch a stabilit existența a trei tipuri structurale fundamentale, denumite după patria lor sau sonetistul care le-a consacrat : tipul italian sau petrarchist (abab/abab/cdc/cdc/ ; abab/abab/cde/cde/ ; abba/abba/cdc/dcd ; abba/abba/cde/cde), francez sau ronsardian (abba/abba/ccd/eed ; abba/abba/ccd/ede), englez sau shakespearian (abab/cdcd/efef/gg). Cu privire la sonetul românesc, cercetătorul german constată preferința pentru schema *abba/baab* a octetului, pe care o consideră o particularitate determinată și de faptul că Eminescu a optat pentru această formulă ce nu se încadrează perfect în nici unul dintre tipurile clasice : „În unele țări observăm particularități curioase : astfel atrage atenția în creația românească de sonete de la Eminescu pînă la cei noi ca Panait Cerna și Zamfirescu preferința pentru schema *abba/baab*" [5]. Concluziile sale sînt desprinse din cercetarea materialului oferit de sonetele lui Eminescu, Macedonski, Minulescu, Vlahuță, Zamfirescu, și Cerna. Am verificat afirmația lui W. Mönch și prin analiza altor creații.

Din 201 sonete ale lui Codreanu, 196 prezintă structura ronsardiană. Formula în discuție *(abba/baab)* apare doar de 4 ori. La Ion Pillat forma menționată a octetului apare în 28 de sonete din 114. Restul sonetelor urmează organizarea italiană a rimelor în octet, iar sextetul prezintă o structură mixtă, cel mai ades, italiană și franceză. Majoritatea sonetelor lui Eftimiu prezintă formula în discuție a octetului, sextetul fiind, de cele mai multe ori, de tip francez. În sonetele antume ale lui Voiculescu,

Scanned with OKEN Scanner

întîlnim structura sonetului francez, dar de cîteva ori apare și forma citată a octetului. Sonetele sale postume reprezintă tipul englez. Formula în discuție apare și în sonetele lui Șt. Augustin Doinaș, Tudor George, Grigore Hagiu etc.

Deoarece această formă rezistă și revine mereu pe parcursul unui secol, apariția ei nu este incidentală ci constituie un fenomen care justifică identificarea, în literatura română a unui tip special al sonetului, a cărui particularitate este determinată de octet *(abba/baab)* care reprezintă elementul stabil, sextetul avînd forme variabile. Faptul că o mare parte a sonetelor literaturii române nu se încadrează în această structură nu infirmă supoziția, deoarece în literatura universală, Shakespeare este unicul clasic al sonetului care a compus consecvent numai după o singură schemă.

În literatura română, sonetul a constituit și obiectul unor experimente. Astfel, Vasile Voiculescu a integrat patru creații de cîte 15 versuri și una de 16 versuri, în ciclul celor 90 sonete *imaginare*. Din punctul de vedere al tensiunii dramatice, al *formei conținutului* (după expresia lui Becher), ele îndeplinesc condițiile unui sonet, mai ales, pentru că în unele cazuri, versurile în plus sînt intercalări, paranteze care întrerup pentru o clipă fluxul emotiv refăcut imediat după aceea. Mihai Codreanu a scris un „Sonet invers în ritm de sonet" (și e semnificativ faptul că acest experiment aparține ciclului *Evadări din sonet*, deci nici în încercările de a evada de sub imperiul acestei forme creatorul nu se poate elibera de obsesia ei). În ciclul *Elegii*, Ion Pillat a introdus o poezie de 14 versuri care pare a fi un *sonet invers*, fără însă să respecte organizarea clasică a rimelor. Panait Cerna a scris un *sonet dublu* constituit din patru catrene și patru terțete.

Dinamica conținutului în sonetele lui Mihai Codreanu. Sonetul este o continuă *devenire*, o permanentă tensiune și rezolvare a ei în spațiul restrîns al celor 14 versuri. Starea tensională este întreținută, la nivel acustic, de dialectica rimelor, poezia fiind, în primul rînd, o voce, iar la nivelul vizualității, de dialectica strofică.

Dinamica sa, îndreptată ritmic și implacabil, spre final, conferă deosebită semnificație ultimelor versuri.

Nu prea multe la număr, dar unitare prin structură sînt sonetele în care dinamica conținutului, dialectica versurilor poate fi exprimată prin raportul 13/1. Relația aceasta scoate în evidență importanța ultimului vers al poeziei : «Altminteri, poeții înșiși au statornicit ca ultimul vers, al patrusprezecelea, să rezume întregul cuprins sau să limpezească înțelesul poeziei și să aibă caracter gnomic. Această cerință îl făcea mai tîrziu pe Lamartine să afirme, exagerat desigur, că este de-ajuns să citești ultimul vers al sonetului pentru a gusta întreaga lui frumusețe. Lucian Blaga intuia aceeași funcție de temelie a ultimului vers, afirmînd că „Sonetul se clădește ca o casă : de jos în sus"» [6].

Există în creația lui Mihai Codreanu cîteva sonete-metaforă, construcții-unitare în care ultimul vers clarifică situațiile încifrate în poezie. Discursul poetic se desfășoară în sens contrar metaforizării, adică de la expresia figurată la cea proprie și nu invers. Tensiunea semantică maximă se stabilește între cuvîntul-titlu = metaforă fundamentală și termenul final — rezolvare a ei :

„— Amici, voi n-ați iubit-o ca să muriți : e *Muza*"
(*Omorîtoarea*, 34) ;

„— Amici, acestei scorpii îi spun poeții : Visul"
(*Scorpia*, 66) ;

„— Acest demonic șarpe e *Cuvîntul*"
(*Șarpele cu clopoței*, 142) ;

„Acest bastard al sorții e *Poetul*"
(*Dezmoștenitul*, 173).

Remarcăm cîteva particularități comune ale acestor sonete : caracterul malefic al noțiunilor cuprinse în titlu și însușirea de concept-cheie a ultimelor cuvinte (*Muză, Vis, Cuvînt, Poet*) ; prezența, în primul vers, a verbului *a cunoaște*, prin care se afirmă, direct sau indirect, inițierea poetului în „taina" metaforică :

„Amici, voi *n-o cunoașteți*"
(34) ;

„*Cunosc* un rău de moarte"
(66) ;

„Poeți, *cunosc* un demon"
(142);
„*Cunoașteți* voi"
(173);

apariția, în ultimul vers, a deicticului *acesta* și a verbului *a fi* (la prezent).

Relația cuvînt-titlu (sau prim cuvînt al titlului) — cuvînt final poate fi și de identitate :

„Oricine ești, întinde-mi mîna, frate" (*Fratelui meu cititor*, 70). Prin urmare, în sonetele care prezintă această structură (13/1), ultimul cuvînt este, adesea, un „ecou" al cuvîntului titlu, fie în plan formal și semantic, fie doar în plan semantic. Nu rareori, versul final cuprinde „un citat" semnificativ (*Țepeș Vodă*, 102 ; *Atila*, 89 etc.). Aceste tipuri de sonete ilustrează „funcția de temelie a ultimului vers", care se află la o limită de gradul trei [7] (limită de strofă, de grup de strofe = sextet și limită a poeziei).

În planul strofelor, funcție de temelie are ultima terțină (raportul dintre versuri este 11/3). Distingem, și din această perspectivă, mai multe tipuri de sonete. Primele trei strofe, de pildă, conțin motivarea atitudinii existențiale exprimate în ultima terțină. Element introductiv este, în acest caz, *de aceea :*

De-aceea pun în toate aceeași nepăsare
Și scriu cu mîna rece și gîndul măsurat,
Pe steagul vieții mele, deviza : Nil mirare
(*Pe steagul*, 56).

Aceeași situație și în poeziile *Mesagiu* (200), *Poetul* (227), *Apologie* (275) etc. În schimb, dacă este exprimată o reacție momentană ca în *Inspirație*, prim element al comunicării este *și-atunci :*

Și-atunci prin noaptea timpului etern,
Cel care-ai fost în cel ce ești tresare,
Ca o gavotă-ntr-un salon modern
(*Inspirația*, 229).

Îndeosebi, în sonetele „de atmosferă", ultima terțină este introdusă prin *și-atunci : Unei femei* (110), *O statuetă siriană* (128), *Amintirea* (237). Continuitatea, prelungirea

aceleiași situații, esențializate însă în ultima terțină, determină selectarea lui *și* (uneori a lui *iar*) ca element introductiv :

Și te iubesc cu-nfiorarea vagă
Pe care-o dă presentimentul morții...
Și te urăsc că-mi ești atît de dragă
(*De profundis*, 116);

Iar printre veacuri, ne-ntrecut vlăstar,
Sădindu-ți românească ta măsură,
Vei crește-n neamul tău ca un stejar
(*Stejarul*, 301).

Dar exprimă opoziția față de prima terțină :

Dar prins în lanț de-un trandafir de mai,
Mă clatin pe prăpăstii ca Petrarca,
Stînd atîrnat de-un fir de păr bălai [8]
(*Eternul narcotic*, 256)

sau, mai rar, de ansamblul celor trei strofe :

Dar au pierit duioasele cuplete,
Și-au stins misterioasa adiere
Din noaptea ceea plină de sonete [9]
(*Noaptea sonetelor*, 115).

Ultima terțină cuprinde și expresia cauzalității (*Piramida leilor*, 73) sau pe cea a concesiei (*Terra*, 164).

Observarea elementelor introductive din cadrul tuturor strofelor scoate în evidență o mai puternică unitate semantică a sextetului față de octet. *Dar* se situează pe primul loc în marcarea raportului dintre catrene, iar *și* în relația dintre terține. Potrivit formulării lui J. R. Becher, antiteza e reprezentată însă nu numai de cel de al doilea catren, ci și de sextet sau de ultima terțină. *Dar* marchează schimbarea de plan sau de perspectivă în desfășurarea lirică, de pildă, trecerea din imperiul aparențelor în acela al realului (*Poem liric*, 109), din domeniul imaginilor fizice în acela al impresiilor morale (*Suspin neronic*, 88), schimbarea atitudinii în devenirea temporală (*Pajul Cupidon*, 162) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența pronumelor la începutul strofelor reprezintă un element de continuitate semantică, mai ales în cazul pronumelui de persoana a III-a :

Eu n-o slăvesc ca pe-o icoană vagă,
Ci-n tot ce văd ea capătă-ntrupare ;
În tot ce simt, fiorul ei tresare
Și-n tot ce am, ființa ei mi-i dragă !

Ea-i munții mei și codrii plini de vlagă
Și-a rîurilor mele legănare.
Tot ce-i pustiu cînd sînt în depărtare,
Cînd vin spre ea, începe să m-atragă
(*Patria*, 106).

Antiteza planurilor se realizează, uneori, și prin schimbarea persoanelor (111).

Interpretarea punctuației conduce spre concluzia independenței relative a strofelor, a închiderii lor, așadar, în majoritatea cazurilor, a unor construcții finite sub raport semantic și sintactic. Bineînțeles, conexiunile intrastrofice — dinlăuntrul fiecărei strofe — nu exclud, ci presupun, conexiunile interstrofice, realizate însă în alte modalități și prin alte mijloace. Studiul statistic atestă, în cadrul raportului interstrofic din octavă, închiderea, prin intermediul punctuației (punct, puncte de suspensie, semn al exclamării, semn al întrebării) în proporție de 96%, iar deschiderea (realizată prin punct și virgulă și două puncte) doar în proporție de 4%. În cadrul relației octavă/sextet, raportul închidere/deschidere este aproximativ același : 97% închidere față de 3% deschidere. (Deschiderea este realizată, în acest caz, și prin intermediul virgulei sau prin absența oricărui semn grafic, deci al ingambamentului.) În cadrul relației interstrofice din interiorul sextetului, raportul se modifică sensibil (închidere — 75%, deschidere — 25%), fapt care indică o relativ mai puternică sudare sintactică și semantică a terținelor raportate la catrene.

Închiderea strofelor presupune, în cadrul procesului de elaborare artistică, o ridicată disciplină formală, o îndelungă cizelare a versurilor pentru cuprinderea în margini prestabilite a unui tot semantic și sintactic și pentru trasarea, în acest fel, a unor contururi clasice. În-

cheierea mesajului dintr-o strofă este marcată, în majoritatea cazurilor, prin intermediul punctului. Locul următor ca frecvență, în sistemul punctuației sonetelor, îl ocupă punctele de suspensie. Prezența lor are și rol stilistic, ele sugerînd cronospațiul necesar producerii „rezonanței" de adîncime a versurilor sau prelungirii situației lirice evocate. Debutul unor strofe întregi prin puncte de suspensie (33 de cazuri) indică și deschiderea „spre stînga" a mesajului [10]. Afirmația este doar aparent paradoxală, pentru că închiderea marcată grafic, operează la nivelul semnificantului și al semnificației imediate, iar deschiderea, la cel al semnificației globale. Grăitoare pentru deschiderea spre stînga a mesajului este, în special, situarea primului catren după puncte de suspensie. Indicele exclamativ (de 71 de ori în final de strofă) și cel interogativ (de 40 de ori în final de strofă) marchează grafic prezența expresiei necenzurate a afectivității.

Aspectul ritmic dominant al versului este configurat de iamb, troheul apărînd cu totul accidental: „În concepția lui M. Codreanu, sonetul constituie un *summum*, poezie de maximă virtuozitate: paisprezece versuri în ritm iambic endecasilab, în total o sută cincizeci și patru de silabe pot concura cu micile piese instrumentale lăsate de un Schubert" [11]. La nivel metric, endecasilabul pur se întîlnește în 110 sonete, iar alternanța decasilabului cu endecasilabul în 114 sonete. Componentele structurale ale nivelului versificației demonstrează stricta organizare a sistemului poetic al lui Mihai Codreanu, unitatea arhitectonicii sonetelor sale.

Înflăcărarea gîndirii și profunzimea simțirii, căldura ideilor și decența sentimentelor par a estompa, în poezia lui Codreanu, limitele firești dintre expresia rațiunii și cea a sensibilității, creatorul supunîndu-se, parcă, cerinței exprimate în versurile lui Fontane:

O lerne denken mit dem Herzen
Und lerne fühlen mit dem Geist.

Este semnificativă, în această privință, mărturisirea sa cu privire la procesul creator: „Arta o dă numai sentimentul trecut prin rațiune. Cînd sentimentul și rațiunea s-au solicitat și cînd din această solicitare a urmat o atingere, în scînteia aceea s-a născut o clipă de artă... Lirismul

pur este insuficient. Trebuie ca raţiunea să intervie, să supuie sentimentul şi atunci abia va fi adevărată artă . . ." [12].

Armonioasă şi doar aparent rece, creaţia lui Mihai Codreanu a impus în literatura română expresia poetică a unei atitudini umane uneori sentimentală, deseori sceptică, dar întotdeauna demnă în faţa existenţei :

N-am vrut să gem în jalnice cuplete,
Ci vrut-am să rămînă după mine
O rece armonie de sonete
(*Flori de seră*, 168).

Ştefan Augustin Doinaş sau reflexivitatea poetică. Unul dintre cei mai interesanţi — şi valoroşi — poeţi contemporani —, Ştefan Augustin Doinaş, a închinat o parte a creaţiei sale sonetului. Structura personalităţii sale i-a determinat opţiunea pentru această formulă de circulaţie universală dar care, paradoxal, poate cuprinde esenţa originală a oricărei individualităţi creatoare, fiecare demers poetic fiind „un fel de geometrie noneuclidiană propusă ochiului nostru, ochiului minţii şi sensibilităţii noastre".

Armonioase şi echilibrate, sonetele oferă priveliştea viziunilor care l-au bîntuit mai des pe creator — durata umană, frumosul etern, iubirea peste timp şi spaţiu, durerea amintirilor etc. Aspirînd spre cunoaşterea totală, tinzînd să surprindă vibraţia universală a materiei, poetul deslueşte doar cîntecul mut al lucrurilor :

Atunci culeg ţărîna, rup o floare,
atent la pas, la şoaptă, la suflare ;
ci toate-n juru-mi sînt un cîntec mut
(*In memoriam*, 140).

În realităţi cosmice — murmurul apelor, destrămarea-n parfum a florilor, arcul stelelor — sînt descoperite semne ale unor afecte destăinuite mai clar decît prin orice limbaj. Chiar dacă întrebările iscodind alcătuirea lumii primesc răspuns, acesta nu ajunge la cuvînt, ezitarea între sunet şi sens nerezolvîndu-se prin atingerea

celui de al doilea pol, ci irosindu-se într-o sonoritate lipsită de har. Încercarea de ademenire a limbajului se dovedește a fi zadarnică :

De cîte ori întreb, mi se răspunde.
Din funduri de oceane, solitar,
s-aude-un sunet de mărgăritar
prin palide cutremure de unde.

De ce atunci nu regăsesc niciunde
cuvîntul fraged, clopotul de har ?
Prin ce stihii cutremură hotinar ?
În ce abisuri tainice s-ascunde ?

(Sonetul amintirii fără glas, 139).

Dornică de totalitate și absolut, rațiunea trebuie să-și recunoască marginile în poezie care „nu poate fi altceva decît suprema expresie a condiției umane : grandoare și mizerie — deci conștiință lucidă a șanselor și a limitelor noastre" [13]. Sugestia obstacolelor ridicate în calea înțelegerii depline și a comunicării totale este conținută într-o viziune personificatoare ;

Acum înțeleg că pînă la moarte
de vîrsta de foc, de inimi, de astre,
un zeu al hotarelor ne desparte

(Un zeu al hotarelor, 137).

Atributele cosmicității înseamnă pentru cel care le înțelege atenuare a simțirii prea năvalnice, molcomire a regretelor, surdinizare a emoțiilor.

Conștient că procesul de poematizare este „o aventură a spiritului care luptă cu sine însuși. O aventură a cărei șansă se consumă pe măsură ce se consumă aventura limbajului" [14], scriitorul se află în căutarea cuvîntului care să poată suprinde „scurgerea sub care un prund de diamante stă pe loc" (144).

Miracolul transcenderii limitei temporale se înfăptuiește prin artă :

nimic din tot ce-a plăsmuit natura
nu-ți va păstra fiorul și măsura
mai credincioase decît versul meu

(Nimic, 146),

Scanned with OKEN Scanner

ea fiind puterea care recreează și sonorizează universul pustiit :

Pămîntul, apa, aerul, și focul
de mult și-au irosit în spații jocul.
Ulcior pustiu e-ntregul univers.

Doar eu cu semne stinse de cărbune
îl umplu iar, și-l fac din nou să sune,
cînd ți-l închin cu fiecare vers
(*Ofrandă*, 145)

Ștefan Aug. Doinaș este și un comentator al sonetelor eminesciene. Observațiile sale privesc, în special, construcția poeziei și rolul rimelor : „Sonetul eminescian se relevă astfel ca un cristal spontan, căruia poetul nu face — în numeroasele-i variante — decît să-i șlefuiască fețele pentru a răsfrînge, din orice unghi l-am privi, dimensiunea universului său emotiv. În ce măsură rima își poate pierde funcția coercitivă, prilejuind un adevărat circuit al ideii sau al imaginii poetice, peste marginile strofei o dovedește îndeosebi „Trecut-au anii" ; aici, primele două strofe formează o singură unitate chiar din punct de vedere gramatical — situație rarisimă în istoria sonetului (amintind aici de unele sonete ale lui Shakespeare)" [15].

Dacă între sonetele lui Doinaș nu întîlnim vreunul al cărui octet să reprezinte o unitate gramaticală, în schimb, în asemenea situație se află sextete (la sfîrșitul primei strofe apar [:] *nimic*, 164 ; *doar tu*, 147 ; *Copacul* din *Weimar*, IV 156 ; *amintire*, 271 ; cele două strofe sînt legate prin ingambament : *Ulciorul*, 160 ; *Rit*, 164).

Dacă în comentariul consacrat sonetelor eminesciene, Doinaș sublinia importanța ultimului vers al speciei, „un vers dat, pe de o parte", și un ax „în jurul căruia se organizează celelalte, pe de altă parte", „un vers de chintesență, pe care versurile anterioare îl anunță, îl pregătesc creînd spațiul emotiv necesar pentru rezonanța lui cu totul extraordinară" [16], în schimb, în sonetele sale, acest vers nu este reliefat în mod special.

Scanned with OKEN Scanner

Căutînd frumosul echilibrat, Doinaș l-a găsit și în forma sonetului pe care l-a cultivat cu perseverență, impregnîndu-i tiparul general cu esența particulară a artei sale.

Tudor George între convenție și experiment. Ca o individualitate aparte în contextul poeziei românești actuale se impune Tudor George prin specificul creației și prin consecvența întru arta de *a soneta.* Apelînd la o formă fixă, consacrată prin tradiție, scriitorul inovează în margini prestabilite, sfidînd rutina lingvistică și convențiile stilistice : „îmbrățișez truda lingvistului liric, poezia trecută prin *studiul* limbii și obsesia *metrică*, temeinica străduință întru împerecherea cuvintelor" [17] a mărturisit poetul.

Lectura „trilogiei" — *Sonetele aeriene, Armura de sudoare* și *Bazarul cu măști* prilejuiește surprize la fiecare pas. Nota particulară fundamentală a stilului este dată de textura lexicală o sonetelor. Vocabularul compozit — neologic și popular, solemn și familiar, îndrăzneț, strălucitor, șocant — conferă tonalitatea specifică a creației.

Terminologia tehnică invadează această creație deschisă realităților secolului. Pătrund în lumea poeziei, cîștigîndu-și aici drept de cetate, cuvinte din diferite domenii ale investigației științifice : -medicină : *electroencefalogramă, afazii, scleroză, insulină,* chimie : *iperită, pehblendă, uraniu ;* fizică : *neutroni, radar, laser ;* astronomie : *galactic, cosmonautic* etc. E de la sine înțeles că doar lectura în context a cuvintelor este revelatorie în privința semnificațiilor :

Te simt ca pe-o săgeată-n arc întoarsă,
Un bumerang de foc,
o rază-n soare,
Un laser viu
ce-nspre sorginte-și varsă
Reverberul
din ținta-ntîmplătoare.

Te-aștept să vii !
Nici nu te mai aștept !
Din clipa asta ard :
te port în piept
(*Laser*, II 175) ;

În ochiul tău,
— tăinit, ca-ntr-o pehblendă —
Presimt uraniu, —
pîlpîie-o legendă
(*Geiger*, II 183).

Epitete rare abundă în această creație, programatic, interesantă. Sursele neobișnuitului stilistic rezidă în procedee sau mijloace lingvistice proprii și limbii comune sau caracteristice doar limbajului poeziei (cel puțin, uneori) : utilizarea adjectivală a substantivului comun (procedeu — rar — al poeziei) : „buza-ți *orhidee*" (II 345) ; sau a substantivului propriu, devenit comun (și nederivat cu un sufix specific) : „țărmuri *stixe*" (I 128) ; „craniu *decebal*" (II 69) ; „delta-i *nefertită*" (III 82) ; derivarea, uzuală, și în limba literară, a unor adjective de la nume proprii (neobișnuită fiind integrarea contextuală) : „*icarieni* atleți" (I 77) ; „*laoconiană* iederă" (I 279) ; „pajiște *enesciană*" (I 109) ; neologismul frapant : „reflexivitate *trismegistă*" (I 228) ; „*funambulescul* mim" (III 8) ; „pace *butaforică*" (III 80) etc.

Întîlnim imagini neobișnuite ale unor realități familiare poeziei : „inima — sobolul catapult" (I 274) ; metafora, „bombasticul microb" (III 59) ; „morbul metaforic", sonetul „ca laserul" (I 12) etc.

Nu rareori, poetul închipuie derivate noi de la termeni existenți în limbă : *neniciodată* (I 255) ; *neparadox* (II 46) ; *nenoime* (II 304) ; *nemăsură* (II 304), sau forme morfologice fără desinențele uzuale ale unor cuvinte (deseori din necesități de rimă) :

Un singur Vers superb !
Mai mult să nu ceri
Dintr-un poem-efluvii curs prin pagini !
Doar o idee, cîteva imagini !
De-ajuns c-o floare sufletul *să*-mi *cuceri* !

Din landele lui Shakespeare,
doar paragini
De-au mai rămas, prin palide traduceri, —
Dar e destul cu ochiul tău *să-ți sugeri*
Superbii crini
iscați printre patlagini

(*Cît de puțin*, III 42).

Compoziția lexicală eterogenă a sonetelor poate fi ilustrată prin citarea a două categorii de rime — primele impunîndu-se mai ales prin sonoritate (piraya / brezaia / văpaia / hărmălaia, I 88 ; forme fixe / prolixe / kix e / stixe, I 128 ; meș pe meș / peșcheș / cireș / Aleși / preș / unchieș, II 44 ; gherghef / clef / chef / sidef, III 84), celelalte, în special, prin conținut (referiri culturale) — am scris-o / Chamisso / Mona Liso (II 35) ; Mult-Prea Dorito / cum ți-ai dorit-o / am numit-o / Nefertito (II 382) ; bolgii / hogii / Borgii / orgii (III 64) ; Tut-ank-Amon / stinsul son / Sacrul Con / Ierihon (III 230).

Pretutindeni, în creație, deci nu numai în domeniul vocabularului, este evidentă dorința de diferențiere, paradoxală prin opțiunea pentru o formă fixă. Atrage atenția și tectonica poeziilor, aranjarea, neobișnuită, în pagină, desprinderea de pe orizontala rîndului a unor fragmente de versuri și dispunerea lor pe verticală într-un perimetru strofic lărgit. Desigur, nu s-a urmărit prin această încălcare a normei doar un efect de ordin vizual, deși nici acesta nu este neglijabil, ci reliefarea sonică, în lectură. Spațiul alb mărginește grupuri de cuvinte sau chiar un singur cuvînt :

Pădure,
Cer,
și Cîmp,
și Lac,
și Mare,
Și Nor,
și Iad,
și Rai,
și Dor, pier oare ?

(*Dimensiuni*, II 303).

Tudor George s-a încumetat să elaboreze și cea mai dificilă formă compoziţională — *coroana*, introducînd și în structura acesteia cîteva inovaţii. În mod obișnuit, *coroana* este formată din 15 poezii, ultimul vers al primului sonet reprezentînd și primul vers al sonetului următor. Sonetul-maestru închide coroana, fiind format din versurile iniţiale ale celor 14 poezii. Scriitorul român a început coroana printr-un *sonet matrice* identic cu sonetul-maestru (cel final) citit de la sfîrșit spre început. Aceste sonete îndeplinesc condiţiile unui *sonettus retrogradus*, fiecare vers reprezentînd o unitate de sine stătătoare :

Tot Universu-i scris numa-ntr-o genă !
Din infim spor, Păduri regenerează !
Un soare-ntreg renaște dintr-o rază !
Atomului, Cometele-i ţin trenă !

În spelbul mit dospește forţa trează !
Plăpîndul nor Taifunul îl antrenă !
Minerva dăinuiește-ntr-o migrenă !
Sortit e-un strop de rouă lumi să vază !

Puternic ești, Tu-Gînd, Tu-Vis, Poete !
Tu, Literă, -sămînţă grăitoare !
Program-Arhitectonic din Sonete !

Atavic Cumul — vieţii viitoare !
Un punct numai să lași, un Semn pe-o Carte !
O Literă ne mîntuie de Moarte !

(*I. Matrice*, II 399).

Opţiunea pentru această dificultuoasă formă o explică poetul astfel : „Fără îndoială că abordarea formelor fixe, în orice domeniu al Artei, implică un grad avansat de virtuozitate și un particular apetit ludic, dar ceea ce m-a atras îndeosebi către această complicată formulă, nu a fost gustul searbăd al unei jonglerii lexice, nici gloria rebusistului învederat. Nu gratuitatea jocului m-a ade-

Scanned with OKEN Scanner

menit, ci în primul rînd *dificultatea* lui și mirajul *constructivismului* lingvistic, în toată nuditatea și sublimitatea lui" [18].

Preocuparea permanentă pentru această structură poetică nu a transformat sonetul în obiect de cult, ci, dimpotrivă, în pofida formei sale fixe, în prilej de căutări și experiment. Sonetul nu a acționat asupra creatorului ca un tipar formal constrîngător, ci drept veritabil generator de idei.

Scanned with OKEN Scanner

MINIATURI STILISTICE

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNTUL

Nenumărate sînt în limbile pămîntului elogiile înălțate cuvîntului (Gorgias — cuvîntul e „suveran atotputernic"; Confucius — „Fără a cunoaște puterea cuvintelor e imposibil să cunoști oamenii"; Plutarh — „Un cuvînt sau un semn din partea unui om bun este mai prețios decît mii de argumente din partea altora"; Neagoe Basarab — „Cuvîntul este ca vîntul și pleacă și nu-l puteți opri după ce a ieșit din gura voastră, ci veți fi căindu-vă pentru cuvîntul acela" ...).

Sînt însă epoci în care cuvîntul cedează primatul în fața faptei. Celebrul răspuns al papei dat lui Michelangelo la întrebarea cum să-l reprezinte în viitoarea sculptură, cu o carte în mînă : — „Nu știu să citesc" relevează faptul că în anumite timpuri acțiunea și nu meditația contează. Recunoaștere amară și a cronicarului nostru. Respins uneori, prin preferința acordată onticului, prin opțiunea pentru acțiune (Acta non verba ; Res non verba ; Des actes non des paroles ; Fapte nu vorbe), cuvîntul a fost situat într-un plan inferior și prin raportare la tăcere : „Vorba e de argint, tăcerea e de aur".

Comunicare sinceră, reală („Dixi et salvavi animam meam") sau disimulată (Talleyrand : „Vorba i-a fost dată omului spre a-și ascunde gîndurile"), vorbirea înseamnă deci valorizare a gîndirii sau degradare a ei. Transformarea limbajului în scop — a vorbi numai pentru a vorbi și a nu comunica nimic — echivalează cu o degradare, riscul schimbării cuvîntului în vorbărie provenind fie din discreditarea limbajului, fie prin recunoașterea sa ca autoritate incontestabilă. Comentînd renumita afirmație heideggeriană : „Die Sache ist so, weil man es sagt", Dufrenne face elogiul cuvîntului : „A vorbi rămîne cel puțin un omagiu pe care omul îl aduce omului, un gest

Scanned with OKEN Scanner

de bunăvoință care atestă că o comunicare cu semenul este întotdeauna posibilă. Și această comunicare nu este niciodată complet fără obiect : a evoca starea timpului continuă să fie un mod de a spune că sîntem pe lume, pradă contingenței și că timpul ne este dat fără ca vreo temporalizare să-l poată produce după bunul nostru plac ; a întreba pe cineva cum o duce cu sănătatea, oricît de uzată și plată ar fi această metaforă, înseamnă deja a da curs unei teorii a psihosomaticului" [1].

Importanța actului vorbirii este subliniată și prin bogata sinonimie din limbă : *a spune, a zice, a vorbi, a rosti, a cuvînta, a se exprima* ; sinonime care exprimă degradarea semnificației : *a flecări, a pălăvrăgi, a limbuți* sau pe cea a semnificantului : *a bodogăni, a bombăni, a dondăni, a fonfăni* (relevante sînt și expresiile *a spune verzi și uscate, a bate cîmpii).*

Cuvîntul (expresia) păstrează vestigii ale trecutului istoric („a da sfoară în țară" — amintește de vechiul obicei al aprinderii focurilor pe dealuri, de la hotare spre centrul țării — semnal al unei primejdii ; *sfară,* cuvîntul transformat prin etimologie populară în *sfoară* însemna în limba veche „fum greu și înecăcios"), sau depășește timpul neamului, evocînd, pentru inițiat, obiceiuri antice *(candidat<candidatus — candidus* „alb" ; cel care își punea, în Roma antică, candidatura pentru o anumită magistratură, îmbrăca toga albă, semn al onestității sale). Și urme mitologice sînt „engravate" în cuvînt *(marți* — ziua lui Marte, *jovial* — sub semnul, lui Joe, *sirenă).* Nu numai timpul ci și spațiul determină conturul unor expresii („ce mai la deal la vale" — expresie românească ivită din realitatea spațiului mioritic ; în finlandeză, a vorbi pe ocolite = „a vorbi de-a lungul țărmurilor").

Dacă în vechime, fatalitate era considerată puterea a ceea ce a fost rostit sau scris *(for, fari, fatus sum* „a vorbi"), în lumea modernă, într-o superioară înțelegere, cuvîntul poate deveni resort de destin. Fiindcă a vorbi înseamnă, cum mult s-a comentat, nu numai *a reacționa* ci și *a acționa* asupra cuiva. Sanseverina și Fabrice încercau unul pentru altul simțăminte a căror natură profundă le scăpa. Cuvîntul fatidic *iubire* nu fusese încă pronunțat. Ce se va întîmpla atunci cînd ireparabilul se va

fi petrecut prin rostirea cuvîntului care va da un nume sentimentelor lor, se întreabă, neliniștit contele Mosca. Fragmentul din *Mînăstirea din Parma* este discutat din perspectiva relației cuvînt — concept de G. Matoré și din aceea a semnificației de M. Dufrenne [2].

Transformînd lumea în verb (Hölderlin), poetul reactivează magia limbajului. Cuvîntul scris valorizează, uneori, durata unei existențe ; cel nerostit, negăsit, permanentizează tensiunea — chinuitoare — a căutării.

Scanned with OKEN Scanner

SONORITATE ŞI SEMNIFICAŢIE

Avînd credinţa intimă că semnele sînt motivate şi nu arbitrare (numele reprezentînd proprietatea naturală a obiectului), scriitorul se situează în tabăra lui Cratylos şi nu în aceea a lui Hermogenes, afirmă R. Barthes, reluînd vechi afirmaţii. Şi într-adevăr, „formidabilul dosar" al cratylismului la care se referea Claudel, cuprinde mărturii — de la Platon şi pînă la Jakobson, specificitatea limbajului poetic fiind găsită de mulţi exegeţi, la nivelul motivării. „Optimism al limbajului" numeşte J. P. Richard cratylismul originar, concepţie potrivit căreia toate cuvintele sînt bine constituite datorită capacităţii mimetice a limbajului. Mai exigent, cratylismul secundar urmăreşte optimizarea vorbirii în direcţia unei posibilităţi sporite de *mimesis*. Astfel, în viziune mallarméană, de pildă, mediul de regenerare al unei limbi imperfecte dar perfectibile, ar fi versul [1].

S-a stabilit, de către lingvişti, că evoluţia în fonetică, din perspectiva raportului dintre latura sonoră a cuvîntului şi conţinutul lui are loc în spirală — de la o motivare concretă în raport cu realitatea exprimată la o pierdere a motivării, iar apoi la o motivare abstractă în sistemul vocabularului [2]. De o motivare concretă, absolută se mai poate vorbi azi, doar în cazul cuvintelor onomatopeice şi al simbolismului fonetic. Discutînd aspectul motivării semnului în limbă, Iorgu Iordan afirmă înrudirea şi nu identitatea celor două fenomene la baza cărora stă valoarea expresivă a sunetelor : „Cuvintele caracterizate prin simbolism fonetic seamănă bine cu onomatopeele, în sensul că la baza ambelor categorii se află asociaţia de idei pe care o provoacă structura lor fonetică : anumite sunete evocă şi la unele şi la altele imagini, reprezentări, noţiuni, prin simpla lor prezenţă în cuvînt independent de accepţia semantică propriu-zisă a acestuia" [3]. În privinţa modalităţii de a discerne cele

Scanned with OKEN Scanner

două categorii, autorul oferă o indicație prețioasă : „Se mai deosebesc onomatopeele de cuvintele expresive prin limitarea sferei lor de acțiune la simțul auzului : reprezentările pe care le trezesc ele sînt exclusiv de natură auditivă, pe cîtă vreme la cuvintele expresive intră în joc toate simțurile afară de auz" [4]. Observații interesante și utile, în această privință, deși exprimînd viziuni diferite, găsim și la S. Pușcariu, Al. Rosetti, Al. Graur, P. Dumitrașcu.

Un statut aparte și o poziție privilegiată dobîndește sunetul în poezie (sau, dintr-o perspectivă „răsturnată", sensul, datorită „semantizării" sunetului). Referirile la valoarea — informativă, sugestivă, expresivă, magică, revelatorie — a formei sînt numeroase. Lucian Blaga opina că în limbajul poetic, cuvintele nu exprimă doar ci și revelează prin materia, configurația și structura lor sensibilă, virtuți latente ale substanței sonore fiind actualizate în text. De aceea, indiferent de apariția vreunei metafore, limba poetică, „lume sonoră și ritmică" este metaforică [5]. Subtil analist al poeziei, Liviu Rusu elogiază forma, aflînd în sonoritatea cuvintelor, alături de ritm, factorul cel mai important al atmosferei lirice. Astfel, potrivit convingerii sale, unui fond întunecat îi corespunde o închidere a sunetelor, tot așa cum tonalități deschise exteriorizează afecte pozitive [6].

R. Jakobson identifică în simbolismul fonetic o relație autentică fundamentată pe legătura creată între diferite moduri senzoriale, poezia fiind teritoriul de manifestare, prin depășirea fazei latente, a nexului intern sunet — sens [7]. În schimb, J. Cohen situează motivarea, în domeniul creației, nu pe axa verticală a raportului semnificant—semnificat, ci pe cea orizontală a raportului semnificat—semnificat [8].

Discutînd analogia dintre formă și sens, P. Guiraud admite existența unui fenomen de „retrosemnificație", sensul dinamizînd proprietățile, altfel nepercepute, ale substanței sonore [9]. Sonoritatea în poezie, consideră I. M. Lotman, acționează după legile semnului pictografic și nu după cele ale semnului lingvistic, ea depășind astfel planul expresiei și intrînd în construcția structurii conținutului [10].

Preocupat de sistematizări teoretice, Tzvetan Todorov a operat o clasificare a concepțiilor despre *sensul*

Scanned with OKEN Scanner

sunetelor în teorii *semantice : extralexicale (acustice* și *articulatorii* ; simbolismul rezidă în calitățile acustice ale sunetelor sau în condițiile articulării lor fără intervenția limbajului) și *lexicale* (la nivelul limbii și la acela al discursului ; sunetele iau, în acest caz, sensul cuvîntului sau al textului în care apar) ; *sintactice* și *diagramatice* (la nivelul limbii și al discursului) [11].

Depășindu-se spațiul real al domeniului simbolismului fonetic, sunetele au fost asociate culorilor sau chiar instrumentelor muzicale în relații interesante dar cu totul arbitrare (Rimbaud : „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu" ; R. Ghil : „A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune ; V. Hugo : „A et I sont blanches, O rouge, U noire" ; Mircea Demetriade : „Alb A ; E gri ; I roșu" ; R. Ghil pretindea că aude în *a* — orgele, în *e* — harfele, în *i* — viorile, în *u* — flautele ; Mallarmé considera că *r* exprimă elevația, plenitudinea, *l* — lumina, bucuria etc.).

O interesantă interpretare a lui D. Caracostea, efectuată din perspectiva simbolismului fonetic, privește un fragment din *Luceafărul* în care contrastul sonor al celor două strofe comentate subliniază semnificația contrastantă :

Și-i zise-ncet : — Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Dar un luceafăr răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătății mării
(147).

Prima strofă, formată din cuvinte scurte, scrisă în ton minor (concordant cu semnificația), datorită celor 14 *i*, este echivalenta unui „pizzicato" muzical ; a doua strofă cu largă deschidere spre infinit răsună într-o gamă majoră. Adîncirii în esența sentimentului exprimat îi corespunde micșorarea numărului de cuvinte și scăderea relevanței lui *i* [12].

În următoarea imagine pillatiană, repetiția vocalei *o*, fenomen de distribuție a sunetelor în poezie, raportată

la semnificație este sugestivă (deja Platon în *Cratylos* a susținut că *o* sugerează ceva rotund), ea acționînd ca „un curent subteran al înțelesului" (E. Poe) : „luna roditoare rotundă ca o rodie" (I 87).

Motivarea acționează, în poezie, în special, sub forma *armoniei imitative*. Deseori, sînt citate, din literatura universală, versuri, devenite celebre, ilustrative pentru fenomenul în discuție (Ennius : „At tuba terribili sonitu taratantara dixit" ; Racine : „Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?" ; Hugo : „Semblait un glissement sinistre de vipères" ; Musset : „Quel serpent écrasé s'est dressé sous ses pas" ; Macedonski : „Un an dînd d-ani, / D-ani vani, / Leag-an d-ani vani").

În sonetul *Simbolism de toamnă* de Mihai Codreanu, poetizarea și transfigurarea peisajului autumnal se petrece sub semnul impresiilor auzului, stihinicul acționînd ca element destructiv al armonicității prin transformarea eufoniei în „disfonie". Receptarea vocii materiei înseamnă și descifrare a mesajului său :

Ascultă glasul frunzelor bronzate,
Cînd asprul vînt de toamnă le frămîntă ;
E un suspin metalic ce-nspăimîntă,
Pornit din mii de strune descordate.

Foșnesc prin goluri game variate
Și-n nesfîrșite șuerări s-avîntă ;
Vioare, flaute și harfe cîntă
Stridente psalmodii destrăbălate.

Ascultă glasul frunzelor pălite,
Cînd gem de vîntul toamnei biciuite
Și cad... și mor îngălbenind cărarea...

E comedie plînsul lor și-i dramă :
Iar, dacă vrai să-ți înțelegi chemarea,
Ascultă glasul frunzelor de-aramă...

(98).

Două registre senzoriale interferează în poezie — cel vizual, realizat prin intermediul indicațiilor cromatice metaforice — frunze *bronzate, pălite, de-aramă* și cel au-

ditiv, cîmpul stilistic al notațiilor auzului incluzînd majoritatea lexemelor. Tonalitatea „sonorului" este precizată de epitetele *descordate* și *stridente*.

Dominante sînt consoanele fricative *(s, ș, f, v, z)* care intră în alcătuirea cuvintelor-temă și revin pe parcursul întregului sonet, „semantizînd" specific și cuvinte lipsite altfel de expresivitate : *S :* — aSpru, SuSpin, Strune, deScordate, foșneSc, Stridente, SimboliSm, glaS (de 3 ori), aScultă (de 3 ori), înSpăimîntă, neSfîrșite, S-avîntă, plînS ; *Ș :* foȘnesc, nesfîrȘite, Șuerări, Și (de 4 ori) ; *F :* Frunze, Foșnesc, nesFîrșite, Flaute, harFe ; *V :* Vînt, Variate, s'aVîntă, Vioare, Vrai ; *Z :* frunZe, bronZate. Comparînd frecvența acestor sunete din sonet cu prezența lor în limbajul uzual potrivit statisticii efectuate de D. Macrea [13] constatăm semnificative abateri de la normă (*s* — 8,33% în sonet față de 3,98% în limbajul uzual ; *ș* — 3,50% față de 2,54 ; z — 1,79% față de valori mai mici de 1%).

În textura fonică a poeziei se impun cu pregnanță grupurile consonantice în care este integrat *s* : STR : STRune, STRident, deSTRăbălat (în finalul celor două catrene) ; SPR : aSPRul ; PS : PSalmodii ; SC : deSCordate, foșneSC, aSCultă ; SP : suSPin, înSPăimînta ; SF : neSFîrșite.

Așadar, stridență în dezastrul autumnal imaginat, armonie în evocare, datorită afinităților acustice ale sunetelor.

Sonoritatea sprijină, cel puțin uneori, semnificația.

TITLU ŞI „ATMOSFERIZARE"

Un interesant text arghezian, de densă substanţă lirică aparţinînd volumului *Cuvinte potrivite* este *Melancolie :*

Am luat ceasul de-ntîlnire
Cînd se turbură-n fund lacul
Şi-n perdeaua lui subţire
Îşi petrece steaua acul.

Cîtă vreme n-a venit
M-am uitat cu dor în zare.
Orele şi-au împletit
Firul lor cu firul mare.

Şi acum c-o văd venind
Pe poteca solitară
De departe, simt un jind
Şi-aş voi să mi se pară
(14).

În spaţiul semantic al poeziei se interferează coordonatele temporale *(ceas, vreme, ore, acum)* şi cele afective *(melancolie, dor, jind)*, traiectul simţirii devenind „aventură" în timp [1].

Primele două strofe cuprind expresia aşteptării trecute, într-un cadru „localizat şi temporalizat", prin intermediul unei imagini cu funcţionalitate în plan iconic. Împlinirea aşteptării, vizualizarea, pătrunderea în zarea privirii a făpturii dorite anihilează proiecţia imaginară, curmînd înfrigurarea aşteptării.

Acum, operator temporal, marchează pragul metamorfozei afective, opţiunea pentru complexul suferinţei, traseul liric conducînd astfel de la tentaţia realului la is-

Scanned with OKEN Scanner

pita imaginarului. Mutația presupune însă doar schimbarea parametrilor exteriori, interioritatea stăruind sub semnul absolutului melancoliei, amplitudinea maximă a oscilației volitive neatingînd modulația emotivă fundamentală.

Dorința de păstrare a ritmului psihologic, de prelungire a stării de așteptare înfrigurată exprimă și o reacție defensivă, o retragere din orizontul realului în acela al ficțiunii. Prinsă în arcanele visării, sensibilitatea tinde spre menținerea tempoului simțirii.

Elanul apropierii devine nostalgie a departelui, mai ademenitoare decît realizarea fiind promisiunea, absența care acoperă dezvăluind decît prezența reală. Dubla orientare — propensiunea spre real și izolarea în mental nu înseamnă sciziune interioară, dedublare existențială, ci dinamism psihic potrivit unei logici a sentimentului. Voința de ontic se transformă în dorință a imaginarului.

Sentimentul de melancolie, anunțat prin titlul care „atmosferizează" întregul text, suferă o importantă complicare prin substituirea lexemului prin două sinonime aproximative datorită conotațiilor specifice : *dor* și *jind.* Dacă melancolia sugerează o stare de durată, ce se poate prelungi sau permanentiza în afara unei cauzalități imediate, dorul [2], și în special, jindul, au obiect, sînt tranzitive. „Purificat", jindul devine sinonim intensiv al dorului. Ceea ce se jinduiește — o stare, contrazice însuși nucleul semnificativ inițial al cuvîntului („Jinduiesc la taine coapte / guri sosite-n miez de noapte" scrisese Blaga despre rîvna la belșugul cireșilor).

Titlul oferă cheia semantică a poeziei, dorul și jindul fiind piloni de susținere în arhitectura imaginară a melancoliei.

Scanned with OKEN Scanner

REFREN ŞI ATMOSFERIZARE

La începutul comentariului stilistic miniatural al poeziei *Cîntec de lună veche* de Adrian Maniu, e potrivit să fie amintite cuvintele autorului prilejuite de lectura integrală a manuscrisului : „Pornind, ca ucenic, din vechile cîntece şi mituri ale poeziei populare, preţuind, deopotrivă, cu entuziasm, realizările literaturii culte, am străbătut prin ţară şi printre cărţi, culegînd privelişti, întocmai ca un zugrav. Firește, atîta ispravă dă nestatornică îndreptăţire pentru îndelunga vreme trăită. E adevărat că silinţa mea, ca a atîtor alţi poeţi, a rostogolit imagini, rotunjindu-le în felul pietricelelor de rîu. Unele vor purta scînteieri ce se sting. (Scoasă din valuri, piatra îşi întunecă transparenţele, mai totdeauna.)" [1]

Şi acum, textul poeziei :

Frunză neagră : mătrăgună . . .

A rămas un ciob de lună, ~ lumină dulce de miere, ~ lună veche în scădere, ~ scăpătînd fără zăbavă ~ în sfinţirea mai bolnavă . . . ~ din paragini de otavă.

Pe nalt arcul cerului, ~ nici o stea, nici una nu-i . . .

Nori adînci se dărăcesc, ~ destrămaţi se vîrcolesc, ~ cearcăn vînăt ruginesc.

Lună veche, stînd să moară, ~ aur bătrîn, de comoară, ~ peste zări vrea să se-ascundă, ~ şi în negură se-afundă, ~ într-a nefiinţei ape, ~ singură să se îngroape

(70).

Versul introductiv („fals" refren) este un indice „atmosferizant" creînd de la început, efectul de frustrare a așteptării prin surpriza unei simbolistici neobișnuite, în opoziție cu cea a refrenelor populare în care vigoarea, tinerețea, viața sînt sugerate și invocate prin intermediul unui cromatism diferit (*verdele*) și al altei realități vegetale (*busuiocul*, de preferință). Culoare funerară și plantă cu pretinsă acțiune malefică utilizată în practici magice, *negrul* și *mătrăguna* [2] reprezintă componente semantice esențiale ale pragului liric constituit de primul vers.

Cel care „spune" *cîntecul* este privitorul peisajului lunar [3] surprins în unicitatea unei stări a devenirii, cînd limbajul vizibilului este modulat și nuanțat de influxuri ale invizibilului, — pre-faza dispariției selenare. Centrarea tabloului pe imaginea lunii transformă astrul nocturn din martor (ca în atîtea alte situații ale poeziei), în actant liric (verbul volițional *vrea* este semnificativ în această privință) al cărui destin patetic constituie obiectul meditației poetice (în special pictura romantică a cultivat motivul selenar, în tablouri surprinzînd „promisiunea" sau plinătatea astrului, de pildă, C. D. Friedrich, *Răsărit de lună pe mare* sau *Doi bărbați privind răsăritul de lună*, Adalbert Stifter, *Răsărit de lună*).

O serie întreagă de imagini comunică starea maladivă, de „consumpțiune" cosmică *(ciob de lună, sfințirea mai bolnavă, paragini de otavă, nori destrămați, cearcăn vînăt)*, de agonie selenară : *lună veche, stînd să moară.*

Absența oricărui alt reper lucitor pe boltă („Pe nalt arcul cerului, nici o stea, nici una nu-i"), unicizarea sursei luminoase, conduc spre o valorizare stilistică a imaginii — *lumină dulce de miere, aur bătrîn de comoară.* O undă de fantastic străbate imaginea norilor („non-conducători" de strălucire) care „împresoară" luna (z)vîrcolindu-se (vîrcolac).

Polaritatea direcțiilor spațiale (*nalt* arcul cerului — nori *adînci ; peste* zări — *se-afundă*) mărturisesc o „dereglare" a simțului „perspectivei" într-o viziune cosmică în care *înaltul* și *adîncul* coincid.

Scanned with OKEN Scanner

Influxul thanaticului, pierderea în inform, înstăpînirea negurosului înseamnă destin interior al cosmicității, transformare a naturii într-o „antinatură", deci destin exterior eului, absent și totuși pretutindeni prezent în peisajul impregnat de „culoarea" sa afectivă.

Spectacol și nu experiență, potrivit distincției bachelardiene, este peisajul lunar dominat de privire. Un seismograf al emotivității n-ar înregistra oscilații prea ample. Receptarea emanațiilor stranii ale spațialității nu neliniștește, fiindcă imersiunea selenară în „apele neființei" — moarte simbolică, sfîrșit — înseamnă totodată și regenerare, resurecție, nou început (și pămîntul este pentru *aurul comorii* doar temporar adăpost).

Scanned with OKEN Scanner

METAFORĂ ȘI REVERSIBILITATE

Comentînd metaforele *păsările undelor* și *peștii cerului*, G. Genette consideră că, prin intermediul lor, se propune meditației o temă mult mai vastă, aceea a reversibilității universului și a existenței [1]. Discuția vizează și statutul metaforei, specificul procesului de metaforizare.

I. Migliorini privește reversibilitatea ca pe o caracteristică a asociației termenilor în procesul de creare a metaforei reciproce, ecuațiile semantice putînd fi, în acest caz, citite în ambele sensuri : deci, dacă A=B urmează firesc că și B=A [2].

Reversibilitatea se constituie doar ca o excepție în cadrul traseului metaforic care este, în mod obișnuit, ireversibil. Prin urmare, dacă doi termeni ajung, prin intervenția metaforizării în relația A (propriu)=B (figurat), în majoritatea cazurilor, nu mai este posibil raportul B (propriu)=A (figurat).

Într-o listă de cîteva sute de metafore, am întîlnit doar cîteva cazuri de reversibilitate : „o vorbă-și trec spicele, fete-n văpaie" (Blaga) ; „Stă mîndra la sărutat / Ca spicul la secerat" ; „Cu-apusul luna albă căzu în heleșteu : / Pe floarea-i ca pe-un nufăr se-așează brotăceii" (Pillat) ; „în păr / O floare ca o lună căzută roșie-n lac" (Z. Stancu) ; deci, în aceste cazuri, A (propriu)=B (figurat), dar și B (propriu)=A (figurat) : fetele sînt (ca) spicele — spicele sînt fete ; luna e o floare — floarea e (ca) o lună. Un exemplu de metaforă „corelativă" la Proust, este citat de St. Ullmann [3] : florile fiind personificate în roman prin analogie cu fetele, și de Michel Butor [4], care se referă la crearea „pe aceeași pînză" a două ansambluri metaforice prin comutarea reciprocă a termenilor terești și marini în evocarea pămîntului și a mării. (În capitolul dedicat lui Ion Pillat am citat o metaforă reciprocă mare=cer).

Scanned with OKEN Scanner

Se consideră că există două centre ce guvernează mișcarea analogiei : centre de expansiune — care furnizează termenii de comparație și centre de atracție cuprinzînd termenii proprii ce au nevoie de comparanți. Una dintre cauzele ireversibilității ar consta în situarea termenilor în cele două centre diferite, rareori un cuvînt aparținînd ambilor poli. Punct de plecare al impulsului metaforic îl constituie aspectele realului care incită fantezia la lucrarea poetică. De pildă, se poate afirma că *lună, cer, amintire* se înscriu în centrul de atracție. Iată cîteva exemple de metafore : *lună : al nopților monarc* (Eminescu), *secera lunii* (Blaga), *un ciob dintr-o cupă de aur* (Blaga), *o lună de lămîie* (Philippide), *șteangul lunii noi* (Philippide), *urna cinerară a lunii* (Pillat) ; *cer : mormînt albastru* (Eminescu), *mausoleu mîndru* (Eminescu), *hartă ștearsă* (Philippide), *pînza cerului albastru* (Philippide), *largul cerului amvon* (Philippide), *arc de triumf din piatră albastră* (Philippide) ; *amintire : acvila amintirii* (Arghezi), *stupii nătîngi ai amintirii* (Voiculescu), *hora amintirii* (Pillat), *vinul amintirii* (Pillat), *negrii lilieci ai amintirii* (Codreanu), *păianjenii-amintirii* (Philippide), *izvoarele-amintirii* (Philippide).

Giulgiu, plasă, scoică aparțin centrului de atracție (afirmația nu trebuie absolutizată, deoarece am întîlnit și metafore pentru aceste cuvinte) : *giulgiu de liniște* (Blaga), *giulgiul ierbii des și verde* (Philippide), *vînăt giulgi de scrum* (Philippide), *plasa verde-a zilei* (Arghezi), *plasele luminii* (Arghezi), *zgomotoasă plasă de vorbe efemere* (Philippide) ; *scoica nopții* (Pillat), *scoica lunii* (Pillat), *scoica zării* (Voiculescu), *scoică de sonet* (Voiculescu).

Din perspectiva concretului și abstractului, au fost diferențiate următoarele posibilități de direcționare a traseului figurativ : concret→concret ; abstract→concret ; concret→abstract ; abstract→abstract. Penultima posibilitate se realizează extrem de rar, iar ultima este ca și inexistentă. Ullmann a remarcat faptul că una din tendințele fundamentale ale metaforei este redarea experiențelor abstracte prin termeni concreți, în schimb, J. Cohen afirma că, deși s-a susținut că funcția metaforică ar fi trecerea de la abstract la concret, multe figuri substituie concretul prin concret [5]. În lista exemplelor

excerptate am întîlnit doar metafore ce se încadrează în primele două categorii : de la concret la concret și de la abstract la concret. Așadar, altă cauză a ireversibilității poate fi considerată probabilitatea redusă de apariție a excepțiilor, a metaforelor reciproce în cadrul formulelor mai frecvente ale metaforei, ele putînd apărea doar în cadrul direcției concret→concret.

Problema reversibilității se poate aduce în discuție doar în cazul metaforelor reprezentabile prin formula A=B, deci al raportului de echivalență și al metaforelor reductibile la această formulă. Christine Brooke-Rose distinge următoarele formule ale metaforei substantivale : *simpla înlocuire*, cînd termenul propriu este înlocuit de cel metaforic, acesta apărînd singur în text, *construcțiile paralele*, apoziția sau vocativul, *relația A=B*, determinarea genitivală, cea mai complexă categorie a metaforei substantivale [6]. Raport de echivalență se stabilește și în cazul simplei înlocuiri, al metaforei care prezintă formula *A, B* și uneori, în cazul tipului genitival sau prepozițional.

Cel mai frecvent tip al metaforei în lirica modernă, apreciază H. Friedrich, este metafora genitivală identificatoare [7]. Metafore de acest fel sînt *temnița iubirii* (Voiculescu,) *a mîinii tale floare* (Codreanu), *prăpastia minciunii* (Voiculescu), metafore ce pot fi aduse la forma *iubirea e o temniță, mîna ta e o floare, minciuna e o prăpastie.*

Nu pot fi reduse la formula A=B metafore de tip prepozițional care aduc o precizare în privința aspectului cantitativ al unei anumite realități, de pildă, *bulgări* de *lumină* (Eminescu), *picuri de lumină* (Blaga), *stropi de liniște* (Blaga), *un fir de adevăr* (Pilippide). Alte metafore de tip prepozițional exprimă însă o identitate : *lănci de slove* (Voiculescu)=*slovele sînt lănci ; scoică de sonet* (Voiculescu)=*sonetul e o scoică.* De obicei, în aceste cazuri, în nominativ stă termenul metaforic, iar în acuzativ, termenul propriu. Dacă raportul este inversat, vorbim, de obicei, de apariția unui epitet metaforic : *amurgul de cărbune* (Philippide), *nourii de cridă* (Philippide).

Tudor Vianu a distins în limba română și așa-numitele epitete-metaforă care sînt substantive (aceasta doar inițial, deoarece sînt utilizate ca adjective) — *cugetări regine, stele proroace, zile copile, lumină fecioară* [8]. În

aceste cazuri, determinantul metaforic ocupă locul al doilea. Dacă pe primul loc este situat termenul metaforic, iar pe al doilea cel propriu iau naștere așa-numitele *metafore maxime* (conform terminologiei lui Ch. Bruneau) : *oceanul gîndire, groparul uitare*. Doar ultima categorie poate fi adusă la forma A=B. H. Friedrich consideră și acest tip al metaforei ca fiind caracteristic poeziei moderne, absența verbului *a fi* conferindu-i nota specifică. Aflîndu-se într-o tensiune voit nerezolvată față de tot ceea ce e obișnuit, consideră Friedrich, ordinea lumii ireale a imperiului poetic nu există decît în virtutea cuvîntului [9].

Scanned with OKEN Scanner

LECTURĂ ŞI ROSTIRE

Imaginîndu-şi paradisul ca pe o imensă bibliotecă, G. Bachelard se mărturisea a fi un împătimit al cărţii. Reunind fatalitatea constrîngătoare a lui *il faut* cu libertatea lui *désirer*, lectura devine, în viziunea sa, opţiune destinică : „Il faut désirer lire beaucoup, lire encore, lire toujours" [1]. Realitate a virtualului şi virtualitate a realului, cartea vorbeşte cititorului cu o autoritate ce depăşeşte pe aceea a creatorului ei. Precum copilul ascultă glasul mării într-o cochilie, visătorul „de cuvinte" aude în „scoica" vorbirii, vuietul unei întregi lumi. Sub semnul femininului, al *animei* ar sta pasiunea lecturii, pe cînd „dura meserie a scrierii unei cărţi" s-ar situa în sfera masculinului — *animus*, meditează filosoful în continuarea viziunii lui Jung asupra structurii duale a psihismului uman.

Plăcerea este simţămîntul mărturisit în practica cititului la Barthes, exerciţiu care implică şi imaginarea a ceea ce este trecut sub tăcere. „Filmată cu încetinitorul", lectura devine analiză într-o lentă depliere a textului [2].

Pentru Genette, biblioteca este cel mai clar şi mai fidel simbol al spaţiului poetic, literatura fiind aici în întregime prezentă, contemporană sieşi, reversibilă, tainic infinită [3]. „Voluptate a zilelor petrecute într-o bibliotecă, printre cărţi, exclamă Nicolae Balotă. Aş vrea să-mi exprim toată gratitudinea faţă de acele instituţii severe, pline de o secretă fervoare a cititorilor, care sînt bibliotecile" [4]. Fervoarea „livrescă" conduce spre o identificare cu obiectul pasiunii fiindcă „eşti ceea ce iubeşti. Îţi plac bunurile pămîntului, te preschimbi pe încetul în ele. Ai îndrăgit cărţile, ai să semeni cu ele. Binecuvîntare sau blestem ? Cine ar putea să spună ? Un fapt e cert : ordinea valorilor operează necruţător în ordinea ontologică. Pasiunile noastre cu cît sînt mai înalte, cu

Scanned with OKEN Scanner

atît desemnează făpturii noastre un loc mai înalt pe o nevăzută scară axiologică" [5].

Dacă Faulkner afirma că cea mai mare parte din experiență se găsește în cărți, îndemnînd : „Citiți, citiți, citiți", G. Picon considera lectura drept factor propulsiv al unei noi scrieri („Germenul unei cărți constă în lecturi mult mai mult decît în experiențe sau în idei") [6]. A capta existentul prin filtrele literarului înseamnă nu numai *lectură* a lumii, operație de semnificare, „recreare", într-un univers personal ci și lectură a spațiului literar existent, participare agresivă, „apropriatoare", transformată apoi în producție proprie, textul poetic apărînd în complexitatea mișcării de afirmare și negare simultană a altui text (J. Kristeva) [7].

Lectura se poate transforma și în eveniment existențial fiindcă „trăim adesea ce am citit, doar am citit cu pasiune, cu un fel de încredere oarbă care ne modelează, ne structurează, ne determină să „facem" ceea ce, altfel, n-am fi făcut și nici n-am fi gîndit că am putea face" [8].

O analiză a semantismului titlurilor care cuprind termenul *lectură* ar putea surprinde nu numai aspecte interesante din perspectiva realizării în și prin operă a promisiunii inițiale, ci și a nucleului inițiatic oferit de formularea de maximă generalizare și concentrare a titlului — capăt al firului Ariadnei care ne va călăuzi traseul în labirinturile unor parcursuri spirituale personale. Numeroase lucrări ale unor critici literari prestigioși sau ale unor teoreticieni ai actului interpretativ sînt construite pe ideea de *lectură*. Contextul titlului ne oferă „cheia" metaforică într-un sistem personal de lectură (N. Manolescu, *Lecturi infidele*, M. Ungheanu, *Lecturi și rocade*) sau ne invită la distanțare obiectivă (I. Vlad, *Lectura, un eveniment al cunoașterii*, R. Munteanu, *Lecturi și sisteme*), ne avertizează asupra „parțialității" inerente oricărui comentariu (M. Drăgan, *Lecturi posibile*, D. Micu, *Lecturi și păreri*) sau ne promite o inițiere sub specia absolutului (N. Balotă, *Arta lecturii*), „literaturizează" (G. Ionescu, *Romanul lecturii*, C. Stănescu, *Jurnal de cărți*) sau „temporalizează" actul lecturii (M. Zaciu, *Lecturi și zile, Alte lecturi și alte zile*), ne introduce într-un tra-

seu de „experiment" (M. Papahagi, *Exerciții de lectură)* sau pe un „itinerar" sentimental (S. Titel, *Pasiunea lecturii).*

Lectură — visare, lectură — scriitură, lectură — existență sînt termenii unor raporturi complexe. Lor li se adaugă dualitatea lectură — interpretare. Într-o apologie a „rostirii", cea mai bună interpretare a unei poezii este echivalată cu recitarea ei. „Spre a da cea mai bună exegeză a unei poezii, afirma într-un aforism Blaga, nu e nevoie de nici un cuvînt dincolo de text, căci ea consistă în modul de a citi poezia, în dicțiune" [9].

P. Guiraud apreciază că poezia este artă a expresivității inseparabilă de voce [10], iar M. Dufrenne afirmă că ea este, în primul rînd, o voce interioară care trebuie să se obiectiveze într-o „voce sonoră" [11]. R. Ingarden reflectează că recitarea adecvată, similară execuției unei partituri muzicale este „adevărata realizare" a operei, întrupare a idealului pe care „voința creatoare" a autorului nu-l poate întruchipa, cum se întîmplă în sculptură, pictură, arhitectură, ci doar „indica intențional". „Concretizarea" stratului fonetico-lexical are cea mai mare putere de acțiune asupra ascultătorului [12].

„Poezia sau, cel puțin, o anumită poezie, afirmă G. I. Tohăneanu, nu-și declară toate farmecele decît prin actul „spunerii", prin lectură orală, prin „recitare". De bună seamă o asemenea atitudine presupune respectarea, mai mult sau mai puțin riguroasă, a structurilor *metrice* (emistihuri, versuri, strofe), pe care lectura nu are dreptul să le eludeze, nici chiar în cazurile, destul de numeroase, cînd gîndul poetic nu încape într-un singur vers, ci șerpuiește și dincolo de tiparele lui înguste ; sau, altfel spus, cînd unitatea logico-gramaticală nu coincide cu cea metrică, depășind-o" [13]. Conflictul metru-sintaxă, generator al ingambamentului creează două categorii de intonații : ritmică și semantică, prima constituind fundalul celei de a doua care este înzestrată cu o deosebită expresivitate. Discutînd conceptul de ingambament, I. M. Lotman reliefează efectele sale asupra rostirii unei creații, curba intonațională a citirii expresive, logice, alcătuind „perechea contrastantă a intonației ritmice, uniforme pentru toate versurile" [14].

Scanned with OKEN Scanner

O poziție aparte ocupă J. Cohen pentru care recitarea nu înseamnă interpretare a semnificației unei poezii, ci redare a structurii ei, printr-o dicțiune expresivă, ea singură fidelă esenței versului, care este permanentă întoarcere, identitate (*versus*). Prin vocea incantatorie, „de vis", s-ar arăta că poezia nu e o „simplă informație ci mult mai mult decît atît" [15].

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

ASPECTE ALE UNIVERSULUI IMAGINAR EMINESCIAN

1. Const. Ciopraga, *„Nocturnul" în opera lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 315.
2. Considerații privind timpul în poezia eminesciană la: G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, Editura Științifică, 1965, pp. 137—152; Const. Ciopraga, *Eminescu: metamorfozele timpului*, în *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 145.
3. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 7. Impresionează în schimbul de scrisori dintre poet și Veronica — scrisori publicate prin grija și devotamentul lui Aug. Z. N. Pop — trecerea de la „irealitatea" la realitatea sentimentului, pînă la deznodămîntul formulat în versuri: „Ce s-au ales din două vieți? / O mînă de cuvinte, / Căror abia de le-ar da preț / Aducerile-aminte".
4. Deseori apare metafora conștiinței ca oglindă: „oglinda sufletului meu" (200, 364); „fruntea mea, oglindă a lumilor senine" (607); „O, om oglind-a lumei cu capul șui și sec" (387); „oglinda cea pustie a conștiinței omenești" (205); „dreapta oglindă a geniilor" (535). Trecerea de la „însăilarea fugară a ideii" pînă la „treapta de sus a construcției poetice" în creația eminesciană este comentată, în profunzime, de Gh. Bulgăr, în volumul *De la cuvînt la metaforă, în variantele liricii eminesciene*, Iași, Junimea, 1975.
5. Rareori apare expresia voinței, uneori, apare cea a putinței sau a trebuinței. Dacă *trebuie* exprimă răceala determinismului, *se poate* sugerează flexibilitatea virtuală a destinului („Putut-a să fie / Și altfel de cum este tot ceea ce există / Sau e un *trebui* rece și neînlăturat", 235).

Scanned with OKEN Scanner

6. Aluzii — semnificative — la priceperea de a interpreta „mesajele" naturii pot fi întîlnite în postume: „ea l-au învățat / Să tîlcuiască semne ș-a păsărilor spuse / Și murmura curată a rîului curat" (479); „A firii dulce limbă de el era-nțeleasă / Și îl împlea de cîntec, cum îl împlea de dor" (480); „Căci glasul tău înțelepciune urechea noastră-o schimbă. / Pierdută-i a naturii sfîntă limbă" (526).

7. Laitmotiv cu variantele:

„Și adînc privind în ochi-i, ți-ar părea cum că înveți
Cum viața preț să aibă și cum moartea s-aibă preț" (133);

„Nu-i foliant în lume din care să înveți
Ca viața preț să aibă și moartea s-aibă preț" (533).

8. Const. Ciopraga, *Eminescu: metamorfozele timpului,* în *Personalitatea literaturii române,* p. 148.

9. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves,* Paris, 1971, p. 22.

10. Scrisă în anul 1876, „anul cel mai rodnic în sonete", poezia nu a fost publicată în timpul vieții scriitorului. Subscriem la opinia potrivit căreia „Chiar dacă nu tuturor acestora [sonete postume] le-a dat, cum obișnuia, o formă definitivă, valoarea lor, în cele mai multe cazuri, nu e cu nimic mai prejos decît a celor publicate" (Al. Piru, *Sonetele lui Eminescu,* în „România literară", 1969, nr. 24, p. 5).

11. Sonetul este cuprins de Șerban Cioculescu în grupul celor care au ca temă ireversibilitatea timpului (*Sonetele lui Eminescu,* în „România literară", 1970, nr. 3, p. 3). Comparînd *Coborîrea apelor* cu prima poezie din ciclul *Der Dichter* de Eichendorff, I. Negoițescu consideră sonetul eminescian „mai goetheanic, un fel de Bildungspoem" care „prinde nu atît jocul muzical și sensul său naturistic, ci alegoria, îndeajuns de închegată totuși în substanța lirică, pentru ca densitatea poeziei să nu sufere" (*Poezia lui Eminescu,* București, Editura Eminescu, 1970, p. 159) iar I. Dumitrescu afirmă că Eminescu a dat expresie în sonetul postum mitului „care aseamănă viața călătoare spre moarte cu rîul călător spre mare" (*Metafora mării în poezia lui Eminescu,* București, Editura Minerva, 1972, p. 47).

12. Varianta anterioară, barată în întregime în manuscris, s-a intitulat, mai puțin sugestiv, *Isvor și rîu.*

Scanned with OKEN Scanner

13. *Ropoti, ropot* sînt cuvinte frecvent utilizate în cîmpul de determinări ale apelor, nu însă în ultimă instanță, din cauza structurii lor formale: izvoarele „coboară-n *ropot dulce* din tăpșanul prăvălatic". Poetul a exploatat în acest sonet al „cîntecului" expresivitatea sunetelor, chiar în versurile în care, semantic, *sonorul* nu este invocat: „*Spărgînd* prin *stînce* albia lor *strîmbă*"; „se *legăn line*".
14. Afinitatea — de aparență — se dezvăluie în versul: „se legăn line și fac valuri crețe".
15. În privința semnificațiilor mării, comentarii ample la I. Dumitrescu, *vol. cit.* Observații subtile și la Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian,* Iași, Editura Junimea, 1979.
16. Interesantă este sugestia *larmei* izvoarelor prin cuvintele *sfadă, sfădi:* „Născute-abia isvoare stau de sfadă (varianta *Isvor și rîu*); „Din a *valurilor sfadă* prorociri se aridic" (38).
17. Comentarii aprofundate despre capacitatea unor imagini de a sugera viziuni filosofice diferite, despre funcția filosofică a metaforei poetice la E. Todoran, *Eminescu,* București, Editura Minerva, 1972.
18. E. Todoran, *Secțiuni literare,* Timișoara, Editura Facla, 1973, p. 17.
19. „pe de o parte eternitate, iar pe de altă parte o schimbare eternă de poziții. Prin formele fixe ale naturii circulă la infinit materia, dînd naștere rînd pe rînd unor serii de fenomene, care modelînd aceeași substanță în același tipar sînt în ultimă analiză același fenomen" (D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu,* București, Editura tineretului, p. 249).
20. Observații prețioase cu privire la interpretarea lingvistică și stilistică a textului literar, la Boris Cazacu, *Studii de limbă literară,* Probleme actuale ale cercetării ei; București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 47 și urm.

L. BLAGA – ÎNTRE DESTRĂMARE ȘI ÎMPLINIRE

1. L. Blaga, *Trilogia culturii,* București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 276.
2. Ibidem, p. 279.
3. Observații interesante cu privire la semnificația runelor în poezia blagiană, la Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit*

în opera lui Lucian Blaga, București, Editura Minerva, 1970, pp. 260, 275 și la Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975, p. 123.

4. L. Blaga, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 196.
5. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, 1971, p. 45.
6. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 173.
7. G. Bacheland, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 128.
8. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 72.
9. L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, p. 282. Poate că imaginea satului în flăcări, imprimată pe retina sensibilității în copilărie n-a rămas fără urmări (L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, București, Editura tineretului, 1965, p. 31).
10. Apariția motivului cenușii în poezia lui Blaga, a fost semnalată și comentată printre alții, de către T. Vianu, Ov. S. Crohmălniceanu, M. Tomuș, N. Tertulian. O analiză exhaustivă și un comentariu foarte interesant al lexicului lui Blaga, la Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în *Studii de limbă literară și filologie* II, București, Editura Academiei, 1972, pp. 95—124.
11. N. Tertulian, *Poezia lui Lucian Blaga* (III), în „Viața Românească", 1966, nr. 10.
12. O analiză completă a sistemului de imagini și a expresivității poetice în *Tusculum* de Blaga, la Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura științifică, 1972, p. 194 și urm.
13. Așa cum observa Dumitru Micu în *Lirica lui Blaga*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 98: «Țara e „vatră" păstrătoare a focului sacru, aprins de strămoși în timpuri imemoriale».
14. O interesantă interpretare a poeziei propune Melania Livadă (*Inițiere în poetica lui L. Blaga*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 100).

SUB SEMNUL CREATIVITĂȚII

1. Tudor Vianu, Alexandru Macedonski, în *Opere*, 2, București, Editura Minerva, 1972, p. 532. Observații și comentarii de subtilitate și adîncime și la Adrian Marino, *Opera*

lui Alexandru Macedonski, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967 şi la Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

2. În volumul de *Poezii*, ediţie critică cu studii introductive, note şi variante de Tudor Vianu, Bucureşti, 1939, apar următoarele diferenţe: versul 9: „De-acuma, vîrsta poate *peceţile* să-şi pună"; versul 12: „Sfidînd a duşmăniei pornire omenească".
3. W. K. Wimsatt (Jr), *Despre efectele iconice*, în *Poetică şi stilistică*. Orientări moderne, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 313.
4. Ponderea lor este însă diferită: în sonet — *creaţie* (de 4 ori), *creator* (de 5 ori), *trecere* (de 2 ori), şi în rondel: *creaţie* (de 13 ori), *interpret* (o dată).
5. În segmentul A, ipostazele semantice fundamentale ale subiectelor gramaticale alternează (*operă*-01, *creator*-02, *creator*-03, *operă*-04).
6. Primele două verbe din versul întîi redau nuanţa de „actualitate" a prezentului: *sunt* (afirmînd existenţa independentă a operelor) şi *împart* (exprimînd orientarea spre public a artistului, modalitatea ei fiind precizată de locuţiunea *cu dărnicie*).
7. Utilizăm termenul *obiect* cu semnificaţia dată lui de Zumthor: „Je désigne par ce mot d'objet de vastes secteurs de l'inteligible ou de sensible dans l'un desquels se situe l'imagination créatrice au moment qu'elle va passer à l'acte" (*Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, p. 76, în volumul *La stylistique. Lectures*, Paris, Klinksieck, 1970, de Pierre Guiraud şi Pierre Kuentz).
8. Carlos Bousono, *Teoria expresiei poetice*, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 328; Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 115.
9. Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, *Articole literare şi filosofice*, ediţie critică cu studii introductive, note şi variante de Tudor Vianu, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1946, p. 101.
10. Trebuie remarcată şi prezenţa frecventă a vocalelor şi diftongilor la început de vers. Faptul că poetul a exploatat — lucid — valoarea expresivă a sunetelor o dovedesc consideraţiile sale teoretice: „Este evident pentru oamenii ce nu sînt lipsiţi de cultură muzicală că sunetele în-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

chise precum : î, u cît și sunetele grave : ca a și chiar ca o, sunt menite să deștepte sensațiuni, dintre care, cele întîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne" (*Poezia viitorului*, în *Opere*, IV, p. 100).

11. T. Vianu, *Alexandru Macedonski*, în *Opere*, 2, p. 538.
12. H. Sorensen consideră, în literatură, drept formă a expresiei — stilul, drept substanță a expresiei — limba, drept formă a conținutului — temele, compoziția, genurile și drept substanță a conținutului — ideile, sentimentele, viziunile (apud K. Togeby, *Littérature et linguistique*, p. 45, în volumul *La stylistique. Lectures*, Paris, Klinksieck, 1970 de Pierre Guiraud și Pierre Kuentz).
13. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Editura Meridiane, 1976, p. 273.
14. *Ibid.*, p. 218.
15. Strînsa relație între aspectele lumii sensibile și semnificațiile inculcate lor sugerează posibilitățile expresive mai bogate ale termenului generic — neîngrădit de nici o restricție prin opțiunea inițială relevată de semantica titlurilor *(copac/plop)*.
16. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, București, Editura Univers, 1975, p. 177.
17. Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*, București, Editura Univers, 1977, p. 51.

ION PILLAT SAU PARADOXUL CLASICITĂȚII

1. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977.
2. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 177.
3. R. Ingarden, *Studii de estetică*, București, Editura Univers, 1978, p. 71.
4. G. Genette, *Figures*, I, Paris, Éditions de Seuil, 1966, p. 209.
5. M. Brion, *Pictura romantică*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 85.
6. P. Guiraud, *Les Caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, Présses Universitaires de France, 1954 ; P. Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
7. Jean-Pierre Richard, *Poezie și profunzime*, București, Editura Univers, 1974, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

8. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, p. 94.
9. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 186.
10. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 186.
11. Ion Pillat, *Mărturisiri*, în „Revista fundațiilor", an. IX, nr. 12, 1942, p. 273.
12. *Ibidem.*
13. Pillat realizează aici ceea ce Umberto Eco numește *sugestie*. Nu un punct geografic este evocat (*Otir*), ci un loc nedeterminat, un spațiu al fanteziei. Poetul a exploatat și procedeul sugestiei orientate. Întîlnim în creația sa versuri întregi formate din nume proprii de o rezonanță deosebită: „Antàres, Altaír, Arctúr, Aldebaràn / Ca focuri de mătase pe-un firmament persan" (I 95); „Iar Meka și Medina, Misorul și Memfis, / Cetățile închise la toți ni s-au deschis" (I 98).
14. Nicolae Balotă a comentat, în adîncime, din altă perspectivă, concepția despre artă a poetului: *Ion Pillat. Ars poetica*, în *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 45 și urm.
15. Ion Pillat, *Romantismul românesc*, în *Tradiție și literatură*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 126.
16. Ion Pillat, *Sentimentul naturii în evoluția liricii*, în *Tradiție și literatură*, p. 83.
17. Ion Pillat, *Poezia populară*, în *Tradiție și literatură*, p. 49.
18. Ion Pillat, *Poeții fanteziști și tradiția franceză*, în *Portrete lirice*, București, Editura Cugetarea, f.a., p. 133.
19. Idem, *Sufletul clasic în poezia românească*, în *Tradiție și literatură*, p. 116.
20. *Ibidem*, p. 99.
21. *Ibidem*, p. 111.
22. Ion Pillat, *George Coșbuc*, în *Tradiție și literatură*, p. 212.
23. Const. Ciopraga, *Universul poetic al lui Ion Pillat*, în *Portrete și reflecții literare*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 172.
24. Ion Pillat, *Mărturisiri*, în „Revista fundațiilor", 1942, nr. 12, p. 286.
25. G. Călinescu, *Scutul Minervei*, în „Viața Românească", 1934, nr. 3, p. 42.
26. În studiul *Un laitmotiv eminescian: marmura* (*Studii de stilistică eminesciană*, București, Editura Științifică, 1965), G. I. Tohăneanu a comentat pe larg implicațiile semantice și stilistice ale acestui termen, unul din sensurile sale

fiind acela de material brut, *inform*, care așteaptă să fie supus și înmlădiat, devenind astfel *formă* capabilă să întruchipeze, în tipare durabile și limpezi, lumea de gînduri a artistului" (p. 184).

27. J. Marouzeau, *Prècis de stylistique française*, Paris, Masson et Éditures, 1965, p. 124.
28. Idem, *Traité de stylistique*. Appliqué au latin, Paris. Les belles lettres, 1935, p. 132.
29. G. Călinescu, *Ion Pillat : Caietul verde*, în *Ulysse*, București, Editură pentru literatură 1967, p. 146.
30. Cu privire la construcțiile negative și valorile lor, vezi J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, p. 104 și T. Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 181.

VASILE VOICULESCU : „ETERNA REÎNTOARCERE"

1. Vladimir Streinu, *V. Voiculescu, un caz de mimetism liric creator*, în „Luceafărul, Anul IX, 1966, nr. 2 (193), p. 3.
2. O trecere în revistă a discuțiilor cu privire la permanențele tematice, la potențialitățile și circulația motivelor, în studiul lui Andrei Corbea, *Istorie literară și tematologie*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1978, nr. 2, p. 163.
3. Shakespeare, *Sonete*, În românește de Ion Frunzetti, București, Editura tineretului, 1964.
4. Apud Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977, p. 89.
5. Conform terminologiei lui Pierre Guiraud, *cuvinte-temă* sînt cuvintele cel mai des utilizate de autor, cele care motivează gîndirea sa. (*Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 64).
6. Potrivit terminologiei lui Guiraud (*op. cit.*, p. 64).
7. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, p. 80.
8. Apud G. R. Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 97.
9. Analize interesante ale sonetelor, la Ion Apetroaie, *V. Voiculescu*, București, Editura Univers, 1975 (cap. *„Banchetul"*

lui Voiculescu, pp. 135—155) și la Roxana Sorescu, *Vasile Voiculescu — inițierea prin Eros*, în *Interpretări*, București, Editura Cartea Românească, 1979, pp. 110—132.

ALEXANDRU PHILIPPIDE SAU DRAMA IDENTITĂȚII

1. Comunicarea a fost publicată sub titlul *Însemnări despre valoarea poetică*, în „Luceafărul", Anul IX, 1965, nr. 4 (163), p. 7.
2. O valoroasă exegeză asupra creației oferă Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, București, Editura Minerva, 1974.
3. Al. Philippide, *Însemnări despre valoarea poetică*.
4. Vladimir Streinu, *Poezia lui Al. Philippide*, în *Pagini de critică literară*, II, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 27.
5. G. Călinescu, *op. cit.*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 751.
6. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*. Paris, 1971, p. 74.

PĂMÎNTUL „ÎN FLOARE"

1. O analiză de profunzime a celor două simboluri, la Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, în *Studii eminesciene*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 183 și urm.
2. Georgeta Horodincă, *D. Anghel, Portret în evantai*, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 137.
3. *Ibidem*, p. 142. Grădina este pentru gîndirea Orientului, spre deosebire de pădure, loc al ordinii intelectuale și al frumuseții sensibile (M. Brion, *Arta fantastică*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 11).
4. T. Vianu, *Structura timpului și flexiunea verbală*, în *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 71.
5. Semnificative, în această privință, sînt și versurile lui Adrian Maniu: „La mijlocul codrului / roșie floarea dorului, / pîlpîiește, / aromește, / tot cuprinsu-mpodobește, / și de vraje străjuiește".
6. De remarcat și poziția lor simetrică în final de vers, la egală distanță de începutul și finalul poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

7. Astfel ceea ce s-a pierdut în candoare în viziunea asupra lumii, s-a cîștigat în complexitate. „Forțe de opoziție intră așadar în joc pentru a contrabalansa puterea mitului. Poetul are sentimentul că edenul primordial, cu toată nespusa lui frumusețe, nu poate reține indefinit omul curios din fire și mereu dornic de peisaje noi" (Georgeta Horodincă, *op. cit.*, p. 144).
8. T. Vianu, *Nicolae Labiș,* în *Opere,* 3, București, Editura Minerva, 1973, p. 533.
9. M. Brion, *Arta fantastică,* p. 11.
10. În textul eminescian, „pădurea n-ar fi altceva decît prefacerea vegetală a unei vechi cetăți, așa cum textul modern va fi consecința transformării simbolului romantic" consideră Livius Ciocârlie în interesantul volum *Negru și alb,* București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 104.
11. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne,* Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 217.
12. M. Brion, *op. cit.*, p. 12.
13. Voicu Bugariu, *Postfață* la Nicolae Labiș, *Poezii,* București, Editura Minerva, 1976, p. 183.

SONETUL – ÎNTRE PROCUST ȘI ORFEU

1. Gh. Asachi, *Proimiu,* la *Culegere de poezii,* Iassi, Tipografia Institutului Albinei, partea a II-a.
2. Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin,* Paris, Gallimard, 1965, p. 137.
3. J. R. Becher, *Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre,* în *Das poetische Prinzip,* Berlin, Aufbau Verlag, 1957, p. 411.
4. W. Mönch, *Das Sonett,* Heidelberg, F. H. Kerle Verlag, 1955.
5. W. Mönch, *op. cit.*, p. 17.
6. C. D. Zeletin, *Prefață* la *Sonetul italian în Evul Mediu și Renaștere,* București, Editura Minerva, 1970, p. XXIV.
7. Jacques Geninasca, *Découpage conventionnel et signification,* în *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 54.
8. Același raport, în sonetele *Flora vieții* (236), *Răzbunare* (57).
9. Aceeași relație și în *Chemarea florilor* (367).
10. Cu privire la deschiderea spre stînga a mesajului și pauza de atmosferizare, observații pertinente și sugestii utile la Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii,* Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 164.

11. Const. Ciopraga, *Studiu introductiv* la Mihai Codreanu, Scrieri, I, *Versuri originale*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 5.
12. Const. Ciopraga, *stud, cit.*, p. 9.
13. Şt. Aug. Doinaş, *Poezia — expresie a condiţiei umane*, în *Lampa lui Diogene*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970 ,p. 7.
14. *Ibid.*, p. 8.
15. Idem, *Eminescu şi formele prozodice fixe*, în *Lampa lui Diogene*, p. 39.
16. *Ibid.*, p. 40.
17. Tudor George, *Coroana de sonete*, în *Armura de sudoare*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 396.
18. Tudor George, *art. cit.*, p. 395.

MINIATURI STILISTICE

CUVÎNTUL

1. M. Dufrenne, *Poeticul*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 61.
2. G. Matoré, *La méthode en lexicologie*, Paris, Domaine français, 1953, p. 36, M. Dufrenne, *Poeticul*, p. 43.

SONORITATE ŞI SEMNIFICAŢIE

1. G. Genette, *Avatars du cratylisme*, în „Poétique", 1972, nr. 11, p. 367 şi urm.
2. Cf. Lucia Wald, *Progresul în limbă*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, p. 71.
3. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975, p. 84.
4. *Ibid.*, p. 85.
5. L. Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură universală, 1969, p. 312.
6. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 204.
7. R. Iakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, p. 117.
8. J. Cohen, *Poésie et motivation*, în „Poétique", 1972, nr. 11, p. 435.
9. P. Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

10. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers, 1970, p. 150.
11. Tzvetan Todorov, *Le sens des sons*, în „Poétique", 1972, nr. 11, p. 446.
12. D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1942, p. 231.
13. Dimitrie Macrea, *Relieful sonor al limbii române în lumina cercetărilor statistice*, în *Studii de lingvistică românească*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970, p. 42 și urm.

TITLU ȘI ATMOSFERIZARE

1. Subscriem la părerea lui Hatzfeld cu privire la punctul de plecare într-o asemenea analiză : „Este evident că pentru a face analiza organică a unei opere, trebuie pornit de la conținutul său, de la dominanta sa semantică cel puțin, de la ideea sa fundamentală, în măsura în care e perceptibilă de la prima vedere" (*Peut-on systématiser l'analyse stylistique*, în *Langue et littérature*, Actes du VIII-e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Paris, 1961, p. 232.
2. Valorile *dorului* în lirica populară românească sînt analizate din perspectiva limbajului popular de Ion Coteanu, *(Stilistica funcțională a limbii române*, Stil, stilistică, limbaj, București, Editura Academiei, 1973, cap. *O dominantă a liricii populare : dorul*, pp. 160—184).

REFREN ȘI ATMOSFERIZARE

1. Adrian Maniu, *Revăzînd manuscrisul*, în *Cîntece tăcute*, p. 6.
2. Comentariul credințelor populare în puterea — binefăcătoare și malefică — a plantei, la Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970.
3. *Permanența peisajului* în opera lui Maniu este analizată de Mihail Iordache, *(Adrian Maniu*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 76 și urm.).

METAFORĂ ȘI REVERSIBILITATE

1. G. Genette, *Figures*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 12.
2. Apud Marius Sala, *Sur les métaphores réciproques*, în „Revue de linguistique", 1960, nr. 2, p. 311.
3. St. Ullmann, *Language dnd Style*, Oxford, Basil Blackwell, 1964, p. 190.
4. M. Butor, *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, 1971, p. 159.
5. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 216.
6. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker and Warbourg, 1958, p. 17.
7. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 223.
8. T. Vianu, *Epitelul eminescian*, în *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1969, p. 170. O precisă și fină delimitare a sensului metaforic de sensul figurat și de cel de bază, la Gh. Bulgăr, *Probleme de stil*, în *Limba română, Sintaxă și stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 184.
9. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 225.

LECTURĂ ȘI ROSTIRE

1. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 23.
2. R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, în *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 31.
3. G. Genette, *Figures*, II, Éditions du Seuil, 1969, p. 48.
4. Nicolae Balotă, *Arta lecturii*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 8.
5. *Ibid.*, p. 5.
6. G. Picon, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, București, Editura Univers, 1973, p. 25.
7. Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 181.
8. L. Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 106.
9. L. Blaga, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

10. P. Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris, Éditions Klincksieck, p. 173.
11. M. Dufrenne, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971, p. 31.
12. R. Ingarden, *Studii de estetică*, București, Editura Univers, 1978, p. 83.
13. G. I. Tohăneanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, în *Studii de limbă literară și filologie*, II, București, Editura Academiei, 1972, p. 205.
14. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers, 1970, p. 193.
15. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

2 lei

CUPRINS

Argument 5
Texte și ediții utilizate 12
Aspecte ale universului imaginar eminescian 13
L. Blaga — între destrămare și împlinire 28
Sub semnul creativității 47
Ion Pillat sau paradoxul clasicității 66
Vasile Voiculescu : „eterna reîntoarcere" 108
Alexandru Philippide sau drama identității 122
Pământul „în floare" 130
Sonetul — între Procust și Orfeu 143
Miniaturi stilistice 165
Note 187
Indice de nume 201

Scanned with OKEN Scanner

facla

ÎN SERIA „CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ"
A EDITURII FACLA AU MAI APĂRUT :

Livius Ciocârlie
REALISM ȘI DEVENIRE POETICĂ

Nicolae Ciobanu
INCURSIUNI CRITICE

Cornel Ungureanu
LA UMBRA CĂRȚILOR ÎN FLOARE

Nicolae Țirioi
PREMISE LITERARE

T. L. Birăescu
PROUST AZI

Sorin Titel
PASIUNEA LECTURII

Lucian Alexiu
IDEOGRAFII LIRICE CONTEMPORANE

Henri Zalis
ESTETICA IMPERFECȚIEI

Titu Popescu
NECESITATEA ESTETICII

* * *

ROMÄNISCHE REVUE

Alexandru Ruja
VALORI LIRICE ACTUALE

Virgil Vintilescu
POLEMICA MAIORESCU-GHEREA

Șerban Foarță
ESEU ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU

Lei 6,50

Scanned with OKEN Scanner